DE L'ART EN ALLEMAGNE

Hippolyte-Nicolas-Honoré Fortoul







DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

PAR

HIPPOLYTE FORTOUL

I



BRUXELLES

WOUTERS ET Ce, IMPRIMEURS-LIBRAIRES

8, rue d'Assaut

1844

A J. B. Manuel.

Recevez, mon cher cousin, un faible témoignage de mon affection et de ma reconnaissance. Que ce nom, dont votre illustre frère a fait le symbole de l'amour du pays, avertisse ceux qui me liront, qu'en étudiant les œuvres du génie étranger, je n'ai jamais cessé de penser à la France.

H. FORTOUL.

Paris, le 30 octobre 1841.

AVERTISSEMENT.

En 1811, au moment même où madame de Staël publiait son livre *De l'Allemagne*, commençait à se faire sentir, au delà du Rhin, parmi les plus jeunes artistes, un mouvement dont les résultats n'ont paru au grand jour qu'après la mort de cette femme illustre : en sorte que l'ouvrage qui nous a initiés à la philosophie et à la littérature des Allemands ne contient aucun renseignement sur la révolution qu'ils ont faite dans les beaux-arts. J'ai essayé de combler cette lacune en rendant compte des ouvrages nouveaux de leurs artistes, et des anciens monuments sur lesquels ces œuvres sont modelées.

Je n'ai point à expliquer l'entraînement qui depuis quelques années pousse les écrivains français à étudier attentivement les créations de l'esprit germanique. Est-il besoin de justifier ce que tout le monde subit de gré ou de force? Quant aux personnes qui, sur le peu qu'elles connaissent des productions de l'art allemand, sont prêtes à s'écrier qu'il ne se fait, chez nos voisins, que des imitations aveugles, et qu'on rend un mauvais service à notre pays en les lui recommandant, je les prierai de suspendre leur jugement jusque après la lecture de mon livre. S'il est vrai que je n'aie point fait voir en quoi tout ce remaniement du passé intéresse justement l'avenir, je me soumettrai à leur condamnation.

Le travail que je publie est le fruit de trois voyages consécutifs faits en Allemagne, et de plusieurs années d'études. Un architecte plein de savoir et de goût, M. Léon Vaudoyer, qui m'a accompagné dans ma dernière excursion sur le Rhin et sur le Danube, me permettra de le remercier publiquement des indications précieuses par lesquelles il a sans cesse soutenu mes recherches et mes conjectures. Je prie les artistes et les critiques de l'Allemagne, qui m'ont reçu avec une bienveillance marquée, de recevoir aussi l'expression de ma gratitude; je crois les sentiments que je leur témoigne d'autant plus dignes d'eux, qu'ils ne m'ont point empêché d'être impartial, et quelquefois même sévère. Quant aux études auxquelles je me suis livré, je n'en veux parler que pour dire qu'elles ont été consciencieuses. J'aurais pu, comme c'est l'usage de quelques érudits, charger mon livre des notes de tous les volumes que j'ai feuilletés; mais cette manière de solliciter l'attention de l'académie des inscriptions et belles lettres m'a paru trop puérile. J'ai cherché l'utilité plus que le succès, et n'ai eu d'autres prétentions que d'apprendre sérieusement à mes compatriotes quelques particularités qu'ils ignorent, et de leur rappeler quelques idées qu'ils ont oubliées.

Quoique j'aie publié, dans les Revues, des parties détachées de mon travail, on pourra se convaincre que l'ouvrage que je fais paraître est complétement nouveau, tant j'ai refondu les fragments déjà imprimés, et tant la place même qu'ils occupent dans le plan général a changé leur valeur. En composant ce plan, je n'ai pu me restreindre aux conditions du genre purement didactique; et peut-être dois-je en demander pardon. Si réduit que soit le cadre dans lequel j'ai présenté le résultat de mes observations, et si peu qu'il se détache du fond même du sujet, il m'a été d'un singulier secours. J'ai voulu écrire pour tout le monde sur un sujet qui n'intéresse peut-être que les artistes; j'étais forcé de donner quelque chose à la fantaisie et à l'agrément, et cependant je craignais de tomber dans cet excès, trop fréquent aujourd'hui, d'assembler des phrases dont il ne reste rien. J'ai pris le parti de supposer, au commencement de mon livre, que

le lecteur (je lui en fais mes humbles excuses) ne sait aucune des choses dont je dois l'entretenir ; mais, à mesure que j'avance, je l'entraîne dans les questions les plus réservées, et je finis par le plonger hardiment dans les détails techniques, qui ont aussi leur beauté. Puissent seulement les artistes n'être pas détournés, par les lenteurs du commencement, des discussions de la fin ! Et puissent les gens du monde être assez attirés par les facilités de l'abord, pour vouloir s'initier aux idées qu'amène l'enchaînement naturel des faits ! J'ose dire que personne, ni en France ni en Allemagne, ne lira ce livre sans y apprendre quelque chose de nouveau ; pour moi, je verrai avec plaisir qu'on me reprenne, si je suis tombé dans l'erreur, et qu'on me fournisse ainsi les moyens de compléter mon ouvrage.

En quoi les traditions de l'art germanique et ses créations récentes importent à notre pays, on le comprendra suffisamment dans le cours de mon exposition. Comment j'ai pu être équitable pour l'Allemagne, sans renoncer à l'esprit français, auquel je m'attache avec une inaltérable confiance, je dois l'indiquer en terminant. A la fin du dernier siècle, parmi les écrivains formés à l'école de Rousseau, se distinguèrent des esprits éminents qui, tandis que la révolution française allait tout renouveler, se chargèrent de sauver, de la ruine universelle, les principes mêmes de la société et ses dieux. Si, au milieu de la lutte, le respect du passé les rendit injustes pour les droits du présent, ils ont bien montré, depuis que le triomphe a été suivi du repos, que leur fidélité à l'immuable raison des choses ne les empêche point de s'associer au progrès nécessaire des événements et des idées. Après avoir escorté jusqu'au bord de la tombe les puissances déchues, Chateaubriand n'a-t-il point salué les puissances à venir ? Lamartine, qui a célébré dans ses vers les grandes croyances sur lesquelles tout l'ordre humain repose, n'a-t-il point mêlé sa parole aux discussions de la liberté ? Lamennais, organe des colères du ciel contre l'indifférence de la terre, n'a-t-il pas essayé récemment de formuler en un vaste système les opinions de la terre sur la constitution du ciel ? L'esprit qui animait ces hommes illustres dans la première partie de leur

carrière a inspiré tout ce qui se fait aujourd'hui au delà du Rhin ; en se plaçant au point de vue auquel ils sont arrivés plus tard, on peut s'approcher assez des œuvres allemandes pour les comprendre, et s'en tenir assez éloigné pour les juger.

En France, tandis que le parti conservateur dérivait vers les voies nouvelles, le parti démocratique, issu pareillement de Rousseau, et plus fidèle à son esprit, suivait un développement contraire. Après avoir attaqué l'édifice social, il a songé à le refaire ; il s'est mis sous la garde des notions éternelles qui président à l'harmonie de l'univers ; et, en tendant à restituer le droit divin des nations, il s'élève insensiblement vers les hauteurs que les champions de la légitimité défendaient autrefois contre lui. Ainsi, les deux idées opposées qui sont nécessaires au gouvernement de notre espèce, s'unissent aujourd'hui dans les deux camps qu'elles divisaient naguère. Né dans le dernier, j'y veux conserver ma place sans ostentation et sans faiblesse ; mais, pour l'honneur même du drapeau sous lequel je sers, je ne voudrais en aucun instant me sentir étranger aux généreux sentiments qui peuvent animer le camp opposé. Des nombreux exemples derrière lesquels je pourrais me retrancher, il me suffira de citer le plus remarquable. Honoré du respect et de l'amitié de tous les anciens défenseurs du principe de l'autorité, Béranger emploie les loisirs de sa volontaire retraite à marquer, dans ses plus beaux vers, le sentiment de la divine Providence qui conserve le monde et le conduit à sa fin. Je serais heureux si, dans le domaine de l'art, je pouvais aider quelque peu à cette grande reconstruction de l'ordre qui est aujourd'hui le vœu de tous les partis.

DE L'ARCHAISME ALLEMAND.

I.

La musique.

Amis, lorsque je partis pour l'Allemagne, vous me fîtes promettre de vous communiquer mes observations sur l'art de ce pays. Affranchies des agitations et des doutes de la vie ordinaire, agrandies par la vue des admirables paysages qui entourent votre retraite, vos âmes ne sauraient plus s'intéresser qu'à ce qui porte l'empreinte du beau. Mais ce n'est pas assez pour vous d'adorer la beauté souveraine dans les œuvres de la nature; instruits des moindres vicissitudes que son culte subit parmi les hommes, vous voulez savoir ce que sont ces formes nouvelles sous lesquelles on dit qu'elle vient de se révéler au delà du Rhin.

J'ai déjà parcouru l'Allemagne presque entière, fouillant les monuments anciens, considérant les nouveaux, étudiant les galeries, visitant les ateliers, interrogeant les artistes et l'histoire; mais au milieu des ouvrages muets de la main de l'homme, j'étais toujours poursuivi par une voix qui ravissait mon esprit et qui le menait à son gré dans des régions où je ne saurais vous faire pénétrer avec moi. Cette voix est celle de la musique, qu'on entend soupirer partout dans ce pays, et qui semble en être l'expression la plus naturelle et la plus élevée. Si je voulais vous communiquer toutes les sensations qu'elle m'a fait

éprouver, j'entreprendrais un long ouvrage. Comment les renfermer en quelques paroles, quand, étranger à la science auguste du contrepoint, on ne peut toucher aux généralités qui permettent de penser avec concision, et quelquefois de ne pas penser du tout?

Les Allemands commencent, au milieu de la nuit, leurs mélodies qui semblent toujours en raconter les vagues mystères; comme dans un clair étang frappé par les rayons de la lune, les ranettes donnent le signal de leurs mélancoliques concerts, ainsi ils chantent sous leurs astres scintillants, au bord de leurs fleuves aimés. Souvent les étudiants et les ouvriers prolongent jusqu'au matin leurs chœurs, auxquels se mêlent des voix plus douces. Dans les cités, qui n'ont point une si bruyante jeunesse, tandis que les bourgeois reposent dans leurs lits de plume, les cris cadencés du watchman bercent leurs songes.

A midi, au moment où l'on relève les factionnaires, la musique des régiments s'assemble devant les corps de garde et joue ses airs favoris; ce sont des valses légères comme celles qui doivent guider la danse des esprits nocturnes; le voyageur, qui passe, s'arrête dans la foule, et croit suivre les pas capricieux de ces fantômes fugitifs. S'il va prendre le repas du milieu du jour dans quelque auberge de village, il y rencontre de pauvres filles qui, de leurs voix gutturales et de leurs harpes stridentes, tirent des accords pleins d'une pénétrante tristesse. Qu'il prête l'oreille à leurs chansons, et qu'il détourne la vue de leurs visages flétris! C'est ici-bas le sort de toute poésie, de rafraîchir ceux qui la reçoivent et de consumer ceux qui l'entretiennent!

Chaque soir les villes entières émigrent; ordinairement elles traversent le fleuve au bord duquel elles sont assises, et vont se répandre dans les jardins où les tables se dressent pour le repas du soir, au milieu des orchestres. Les instruments de cuivre qui seuls y sont admis, font une harmonie mâle et mordante dont les esprits les plus rebelles seraient saisis. Le cor, cet écho des vagues soupirs de la solitude, y joue un rôle important; il anime, pour ainsi dire, la nature, et tantôt module ses plaintes, tantôt exprime par des fanfares entrecoupées l'ivresse de ses confuses ardeurs. L'orgue, qui est demeuré dans les temples luthériens après que l'autel y a été renversé, et qui les remplit tout entiers, est l'instrument par excellence d'un peuple dont la musique ne sait que verser des larmes ou pousser des cris de triomphe. Tout ce que la religion a d'harmonies infinies, tout ce que

la terre a de sourdes rumeurs, il le fait à la fois éclater sur la tête de ces protestants, qu'il ravit ainsi à leurs sentiments finis et à leur claire raison.

Il semble qu'un pays où la musique est ainsi mêlée à toutes les heures de la vie, et répandue dans le peuple qui féconde tout, doive produire sans cesse des maîtres capables de rassembler dans des œuvres méditées les mélodies qui bruissent sourdement dans les oreilles de tout le monde. Il est vrai qu'on trouve toujours en Allemagne des virtuoses qui déploient dans l'exécution une imagination créatrice. C'est là qu'ont été formés ces deux pianistes qui, nés tous deux au milieu des races slaves, sont venus étonner la France par les merveilles de leur méthode étrangère. Listz et Chopin représentent les deux types fondamentaux de l'art, les deux attributs essentiels du génie humain : ils diffèrent entre eux comme Michel-Ange et Raphaël, comme Cornélius et Overbeck, comme la force et la grâce. Chopin se plaît dans les fines broderies dont le contour même est quelquefois si fugitif qu'il paraît indécis ; il procède cependant carrément avec une sorte de naïveté qui dédaigne de se donner les formes de la souplesse, et qui est comme la bonhomie de la délicatesse ; il travaille avec une science extrême un thème ordinairement simple, mais il ne lui enlève jamais par le travail, même excessif, son caractère de simplicité. La pure fantaisie semble conduire ses mélodies ; elle les accompagne même encore lorsqu'on a cessé de les entendre ; elles les prolonge, si l'on peut parler ainsi, jusque dans le silence, où elle aime à les voir se perdre. C'est la musique des fées, des esprits, des lutins, au milieu desquels de plus sombres figures n'apparaissent que pour mieux faire ressortir leur légèreté, et comme pour ajouter à toutes leurs autres grâces celle de la mélancolie. Listz, au contraire, arrache et entraîne tout ; c'est à la fois la foudre et le torrent, la tempête du ciel et celle de la terre.

Si vous cherchez des compositeurs en Allemagne, vous n'y trouverez plus que des faiseurs de chansons et de valses. Schubert est mort à Vienne il y a peu de temps ; il a écrit ses *lieders* plaintifs, ses cantilènes délicates et tristes pour ces Autrichiens qui semblent subir avec tant de tranquillité leur opulente servitude. Tout ce que l'âme a de lassitude, d'abattement, de terreur confuse, d'espérance voilée, trouve un écho dans ses chants qui tantôt s'échappent comme le soupir d'un cœur éveillé dans la souffrance, et tantôt se troublent

tout à coup comme à l'apparition du spectre des dominations menaçantes. Soit que les gémissements y naissent du sein du repos et s'élèvent vers le ciel sur les ailes d'une rêverie douce et vague, soit que la douleur y éclate avec plus de violence et se mêle aux sentiments les plus passionnés, on croirait entendre la première plainte d'un peuple condamné à un éternel silence.

Strauss mène, au contraire, sur un ton plus vif les bals où on dirait que la capitale de l'Autriche ne cherche que l'oubli. Enfant, il jouait du violon dans la rue; puis il s'associa avec Lanner pour donner des duos dans les carrefours; puis il forma un quatuor; puis il devint le suprême artisan de la valse. Il atteint quelquefois les plus grands et les plus brillants effets, comme dans les valses de Sainte-Cécile. Son violon, qui en vaut trois, a communiqué à son imagination l'énergie qui la distingue. Lanner, qui a fait une moindre fortune, a pris le genre sentimental, et touche par une douceur recueillie. Ainsi se poursuit jusque dans les danses le contraste de la force et de la grâce.

Dans l'Allemagne du nord, tandis que Sporh conserve à Cassel les traditions austères de l'école de Gluck, Mendelsohn Bartoldi ravive à Leipzig les œuvres des plus anciens maîtres nationaux. Cette restauration, qui occupe les talents les plus distingués, est sans contredit une des causes qui, depuis quelques années, empêchent les compositeurs originaux de se produire au delà du Rhin. Naguère encore il fallait, pour exciter l'enthousiasme des *dilettanti*, que Beethoven, sondant tous les abîmes du son et de la pensée, se jetât avec une irrésistible audace, à travers les mélodies les plus imprévues et les accords les plus étranges, ou que Weber consumât son ardente jeunesse à interpréter les tristesses de son époque et de son pays. Les imaginations que tant de génie pouvait à peine contenter se tiennent aujourd'hui satisfaites si on leur rend le thème simple et expressif de quelque vieux choral retrouvé. L'érudition est devenue de l'art; après tant de nouveautés prodigieuses, les esprits se reposent dans le sentiment des naïvetés oubliées, et, par l'effet d'une réaction naturelle, l'archaïsme fleurit dans le champ où la révolution pensait avoir extirpé à jamais les anciennes racines. Ces maîtres qui, aux siècles précédents, s'étaient couchés dans la tombe et dans le silence, aussitôt effacés du souvenir des hommes que de leur société, sortent de nouveau de la nuit qui les avait ressaisis, et, comme des astres naissants, fixent les regards et l'admiration de la foule. La piété

douce et savante de Sébastien Bach, l'énergie brillante de Hændel, la fougue sublime de Gluck, reconquièrent leur popularité si longtemps perdue. Bien plus, dans les illustres artistes qui, à la fin du dernier siècle, ont réuni en une admirable alliance les qualités de l'ancienne école aux pressentiments de la nouvelle, on préfère les tours qui ont vieilli à ceux qui approchent des formes de notre temps. Haydn plaît plus par son esprit, qui est marqué au sceau du XVIIIe siècle, que par sa science et par sa beauté, qui sont de tous les âges. Mozart lui-même, ce Raphaël de la musique, qui, comme le peintre d'Urbin, a confondu dans sa perfection non-seulement le génie du nord et celui du midi, mais encore le génie du moyen âge et celui de l'ère moderne, cause un frémissement inespéré aux auditeurs de notre temps, s'il fait entendre d'une manière plus distincte quelques notes qui rappellent vivement les temps passés. Dans ce retour, voyez le caractère le plus général de l'art allemand.

II.

La cathédrale d'Ulm.

Je ne vous parlerai désormais que des œuvres façonnées par la main de l'homme. Après avoir visité la plupart des contrées allemandes, je m'achemine vers Munich, où est établi le principal foyer de l'art germanique ; mais comme cet art est tout empreint des réminiscences du passé, il est nécessaire que je vous donne un aperçu des formes dont les Tudesques étaient en possession, sur le déclin du moyen âge, à l'époque vers laquelle remontent aujourd'hui leurs études et leur goût.

Ce matin, en descendant les dernières pentes de l'Albis, je suis entré à Ulm, ville qui a joué un rôle important dans les guerres civiles de l'Allemagne, et qu'un des plus brillants faits de l'empire a gravé dans nos souvenirs. Sa cathédrale est une des dernières productions de l'art du moyen âge. Elle est faite de briques, comme les

maisons qui s'abritent sous ses flancs gigantesques. Mais la brique, qui paraît chétive dans les habitations ordinaires, produit un effet tout contraire dans cet édifice immense; elle fait sentir plus vivement la puissance des hommes qui l'ont construit. Si l'art, en façonnant d'énormes entassements de roches, érige des monuments qui imitent ceux de la nature, c'est déjà une chose surprenante; mais qu'il soit assez puissant pour transformer la boue que nous foulons aux pieds en un colosse d'élégance et de majesté, n'est-ce pas une merveille surnaturelle? Je pensais à vous, mes amis : tandis que, du beau rivage où vous êtes assis, vous admirez de l'autre côté du lac ces montagnes qui semblent confondre l'orgueil humain, songez qu'il fut un temps où les hommes, aujourd'hui condamnés à l'oisiveté par le doute, pouvaient avec le sable que le flot rejette à la rive élever des constructions rivales de vos cimes éblouissantes.

L'architecte de la cathédrale d'Ulm a mis un frontispice de pierre devant son église de briques; pour donner à cette façade tout le luxe possible, sans faire un contraste désagréable avec le reste du bâtiment, il l'a sillonnée de la tête aux pieds de filets d'une élégance parfaite. L'œil a peine à suivre jusqu'au faîte ces lignes hardies qui semblent ajouter à l'élévation de l'édifice. Une seule tour compose tout le portail; bien qu'elle soit restée aux deux tiers de l'exhaussement projeté, elle produit un effet très-imposant. Le porche est creusé dans sa base, et orné de bas-reliefs gothiques de la forme la plus naïve et la plus curieuse. A l'intérieur, on rencontre d'abord un vaste portique qui supporte le jeu de l'orgue, et qui est comme un second voile jeté devant la majesté du lieu saint; mais dès qu'on s'avance sous les colonnes de ce grand morceau, on aperçoit, dans le cadre heureux qu'elles forment, un des plus magnifiques vaisseaux que l'art chrétien ait dessinés.

Trois nefs partagent toute sa largeur; celle du milieu est soutenue sur des piliers gigantesques, au-dessus desquels sont percées de hautes ogives. La lumière se répand par là avec une telle profusion dans les régions élevées de la voûte, qu'elle en augmente aux yeux l'éloignement, et qu'on dirait que ce sont les nuées elles-mêmes qui servent de toit au temple. Des colonnes aussi hautes que les piliers de la nef principale, et, malgré leur robuste encolure, aussi sveltes que des palmiers, supportent et divisent encore les nefs latérales. Autour des grands piliers s'épanouissent des ornements exquis, dont la forme ne

se répète jamais ; du long de leur fût sortent, çà et là, des têtes et des fleurs qui se penchent avec un indéfinissable mouvement de grâce. Puis perdu au milieu d'un espace sans limite, un élégant baptistère étale sa conque sculptée avec ce goût plein de sentiment qui marque, dans tous les pays, la transition de l'art gothique à l'art de la renaissance. Ainsi cette construction, dont la masse est colossale, et dont l'enveloppe est même lourde à force d'être puissante, fourmille de détails d'une légèreté inouïe ; toute la magie du monument est dans ce contraste, qui se continue et se reproduit à chaque pas.

La chaire est unique en son genre. Celles qu'on voit ordinairement sont couvertes d'un chapeau de bois dans lequel l'art n'a rien à faire ; les plus belles, qui sont celles de la Flandre, sont sculptées avec beaucoup d'imagination, mais avec un goût équivoque ; elles représentent ordinairement un coin de l'Éden, où, au milieu des formes naissantes de la nature visible, la parole de Dieu descend sur la tête du premier homme à travers les premiers feuillages. Mais ces ingénieux travaux ne sont jamais en rapport avec les antiques édifices qu'ils ornent ; on y voit toujours passer, parmi les branches, de grands pans de draperie qui les écrasent sous un luxe fâcheux, et qui trahissent aussitôt la fausse richesse du XVIIe siècle. La chaire d'Ulm est au contraire du même âge et du même style que le reste du monument ; elle est surmontée d'un bonnet gothique, dont la pointe mesure toute l'élévation de l'église, et se perd dans le plafond, comme une flamme céleste qui remonte à sa source. Cette immense aiguille est du travail le plus précieux ; le principal motif de sa décoration est un petit escalier qui tourne dans un berceau de trèfles, et qui va en se rétrécissant à mesure qu'il s'élève. S'il était possible d'arriver par un endroit quelconque à cet escalier isolé, un enfant ne pourrait tenir sur sa marche la plus basse, qui est pourtant la moins étroite. A quoi sert donc cet escalier ? L'architecte n'a-t-il eu aucune intention en le suspendant au-dessus de la tête du prédicateur ? N'a-t-il pas voulu frayer ce chemin, tout couvert de fleurs, aux messagers de la pensée de Dieu ? N'est-ce pas la place qu'il avait réservée, dans son église, aux petits pieds des anges qui descendaient, à la parole du prêtre et qui planaient de là sur la foule ?

Avant de passer la grille du chœur, à l'angle gauche, on trouve la même idée reproduite d'une manière plus riche et plus complète encore, dans un tabernacle qui mérite une grande attention. Deux

petites rampes conduisant à une niche destinée à recevoir l'hostie, voilà tout ce monument. Mais comment vous dire de quelle manière il a été traité? comment exprimer l'effet des ornements qui l'accompagnent, et qui s'élancent comme une étincelante fusée, depuis la base jusqu'au sommet de la cathédrale?

Ce bijou architectural n'est pas l'œuvre de l'artiste qui a bâti l'église; il est attribué à Adam Kraft. Qu'est-ce que cet Adam Kraft? m'allez-vous demander. Adam Kraft est un nom qu'on ne trouve dans aucune biographie française, mais qu'on lit en Allemagne sur des bas-reliefs admirables. Celui qui portait ce nom, inconnu chez nous, glorieux de l'autre côté du Rhin, était un modeste artiste qui prenait, comme tous ses confrères, le titre de *maçon et tailleur de pierres*, qui naquit on ne sait en quelle année, qui orna Nuremberg de chefs-d'œuvre à la fin du XV[e] siècle, et que les patriciens de sa ville laissèrent mourir dans la misère, à l'hôpital de Schwabach, au commencement du XVI[e]. C'était un grand sculpteur, le plus grand sans doute de sa nation, ayant moulé sur la pierre, comme Albrecht Duerer a tracé sur la toile, l'idéal du génie de la vieille Allemagne.

L'œuvre principal de ce maçon, c'est le fameux tabernacle de Saint-Laurent; je vous en conterai les merveilles si je vais jamais à Nuremberg. Aujourd'hui je ne vous parlerai que du tabernacle d'Ulm qui suffit pour donner la plus haute idée de son auteur. L'architecture de ce morceau est d'une coquetterie sans égale, tout à jour, d'un dessin si flexible et d'une broderie si abondante, que l'on comprend en effet qu'elle soit plutôt l'œuvre d'un sculpteur que celle d'un architecte. Il fallait avoir le goût le plus pur pour proportionner cette haute spirale de marbre, que mille dentelures enveloppent, avec la base étroite sur laquelle elle repose. Mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, ce sont les petites statuettes auxquelles les trèfles et les aiguilles ont fait place çà et là, et qui sont comme les frêles habitants de cette demeure légère. La suite n'en est point interrompue depuis la plus haute pointe des aiguilles jusqu'à la dernière marche des deux rampes qui les supportent. Le regard accompagne cette population pieuse jusque dans le ciel où elle va se perdre.

Ce qui frappe tout d'abord dans ces statuettes, c'est leur expression. Elles sont si profondément empreintes de christianisme, qu'elles vous communiquent inévitablement la foi qu'elles respirent; elles vous font songer à Dieu, avant de vous laisser penser à l'art. N'est-ce pas le

comble de l'art lui-même ? Si vous analysez ensuite l'exécution, vous y découvrez la trace du travail le plus sérieux, le plus élégant, le plus patient. Les petites têtes de ces petits corps sont d'un modelé scrupuleux. Holbein, qui est l'héritier et le continuateur de toute la génération à laquelle appartient Adam Kraft, n'a pas une touche plus fine et plus rigoureusement réelle. Conformément aux règles de l'école gothique, les draperies sont traitées plus sobrement que les figures, de façon à laisser à celles-ci toute leur importance, et à ajouter encore à leur austérité.

Que dirai-je de la distribution de ces statues ? Quel art dans l'ordonnance de celles qui sont placées entre les colonnes des deux balustres latéraux du tabernacle ! Tout le long de la rampe, des moines lisent avec recueillement les livres où sont renfermées les traditions de l'église ; aux angles de la rampe, comme en une place plus importante, les évêques sont debout dans une attitude méditative ; ils ont déjà la science des moines et délibèrent plus avant dans leur âme. Voilà toute la hiérarchie de l'église terrestre. La main de la rampe qui court au-dessus de toutes ces figures est formée de saints couchés, et de pauvres fidèles qui, au bout de la journée, se sont endormis sur la foi de la divine parole. Le sommeil de la justice, qui a clos leurs paupières, donne à leurs corps une tranquillité bienheureuse ; quelques-uns tiennent encore dans la main le bâton avec lequel ils ont fait le long pèlerinage de la vie et qui repose auprès d'eux, à la porte du sacré tabernacle. Voilà l'égalité de l'église céleste. Ainsi, dans un court espace, sans effort et sous les apparences les plus simples, cet artiste a représenté l'institution et le dogme du christianisme tout ensemble. Ce n'est guère que dans le XIVe et le XVe siècle que l'art a su éveiller les plus grandes sensations sans le secours d'une pompe exagérée. Au XVIe, le paganisme était déjà descendu dans les âmes les plus religieuses ; il y avait du Jupiter Tonnant dans les imaginations les plus calmes. Ce que la pensée avait gagné en éclat, elle l'avait perdu en sentiment ; la ligne avait pris plus de mouvement, mais elle avait moins de caractère ; il y avait plus de beauté veritable, mais moins de cette vie qui rayonne des profondeurs de l'âme humaine. J'aurai, sans doute, l'occasion de revenir souvent sur cette remarque féconde en conséquences. Je suis dans un pays où le XIVe et le XVe siècle sont les plus grands de tous ; c'est en évoquant les souvenirs de cette période que les artistes de l'Allemagne contemporaine ont prétendu rouvrir au génie de leur nation les portes de l'avenir.

Voici d'autres chefs-d'œuvre du même temps. Le chœur auquel l'absence des chapelles latérales donne une plus grande sévérité, est éclairé par quelques rares et hautes ogives ouvertes au fond de l'abside. Le dessin des vitraux qui les ornent est dans un parfait accord avec le reste du lieu ; les figures en sont encadrées dans des ornements architecturaux d'une richesse inouïe. La lumière s'empreint, en traversant ces verres, des plus chaudes couleurs ; cette espèce de jour sombre et ardent à la fois, tombe sur des stalles dont il fait admirablement valoir les belles moires brunes et les sculptures précieuses.

Le bois cède au ciseau plus aisément que la pierre ; et cette facilité extrême de l'exécution est peut-être cause du dédain que certaines écoles ont toujours témoigné pour une substance qui ne résiste point assez pour échauffer le génie, ni pour perpétuer son empreinte. Cependant chez les Grecs comme chez les peuples modernes le bois a été un objet de prédilection pour les époques sacerdotales et pour les artistes religieux. Il semble même qu'il ait dû influer d'une manière spéciale, sur la figure que les constructions privées et les monuments publics ont prise aussi bien dans le moyen âge que dans l'antiquité. Je vais vous nommer un sculpteur plus inconnu encore qu'Adam Kraft, mais non moins inspiré que lui, qui a confié à cette matière fragile les formes les plus pures et les plus suaves. Celui-ci s'appelle George Surlen; tout ce que je peux vous en dire, c'est qu'il était né à Ulm, qu'il a commencé à sculpter les stalles de la cathédrale, en 1460, qu'il a terminé en 1467 son travail signé de son nom et daté de sa main ; qu'il s'y est représenté lui-même: qu'il y a donné aussi le portrait de sa femme, et qu'ils devaient former ensemble un des plus beaux couples de la chrétienté. La tête de l'artiste, pleine de noblesse et de pensée, avait cette forme aquiline qui est le signe général des plus belles races orientales, et qui, en Europe, marque ordinairement les hommes appelés à commander aux autres par leur talent ou par leur caractère. Sa femme montrait aussi cette fierté d'organisation qui la rapprochait de lui ; mais elle avait en outre, dans le dessin délicat et un peu allongé de sa physionomie et dans l'élégance de toutes ses proportions, une grâce particulière dont il m'a semblé retrouver la trace dans le œuvres de son mari. Avec sa jeune et belle femme dont il reproduisait sans cesse les traits, avec le sentiment de l'art qui l'animait, cet ouvrier fut-il heureux ? Je le pense, puisqu'il est resté inconnu. La mémoire des hommes n'a d'écho que pour la douleur ; c'est ains

qu'elle compose l'histoire avec le souvenir de tous les forfaits et de toutes les misères qui ont désolé la terre. Mais, pendant que les fureurs qu'elle enregistre éclataient dans les sociétés, combien y avait-il d'âmes qui, comme les vôtres, mes amis, cherchaient l'infini dans une vie plus calme et plus sûre ! Pourquoi oublie-t-on toujours celles-ci, et parle-t-on seulement de celles qui ne sont grandes qu'à la condition de troubler et d'ensanglanter le monde ?

J'avais vu à Anvers des sculptures sur bois du plus vif intérêt ; la plupart des églises de la Belgique renferment, indépendamment de leurs belles chaires, des confessionnaux qui sont ornés de statues et de médaillons où la figure humaine est traitée d'une manière tout à fait élevée. Mais je n'avais aucune idée de la perfection dont les stalles de la cathédrale d'Ulm m'ont donné l'exemple. Du reste, le sujet de leur décoration est pour le moins aussi original que l'exécution en est remarquable. George Surlen a composé, pour orner les siéges du chapitre de sa ville, une biographie des hommes et des femmes illustres, mêlant dans cette sorte d'apothéose les gloires païennes à celles du christianisme avec une naïveté que je serais tenté de prendre au sérieux, et qui était non-seulement l'indice des approches de la renaissance, mais encore l'expression de cette suprématie que le catholicisme rêva d'étendre sur les époques antérieures comme sur les générations à venir.

L'artiste a d'abord fait deux parts dans son œuvre ; il a placé les femmes à droite en entrant, les hommes à gauche ; puis dans chacune de ces deux divisions, il a établi trois étages successifs : le plus bas devant les stalles, destiné aux personnages païens ; le second, au dos des stalles, réservé pour ceux de la Bible ; le plus élevé, sur le dais qui couronne les siéges, consacré aux sujets du nouveau Testament. Ce sont en effet comme trois degrés de la marche de l'humanité. Les charmantes figures sculptées sur la muraille droite durent donner plus d'une distraction aux chanoines placés sous le feu de leurs regards. Devant les stalles, ce sont les bustes des sibylles avec des costumes différents ; l'une porte le haut bonnet brabançon, l'autre les tresses allemandes, une autre le voile des juives, une autre encore, la coiffure italienne. Au dossier, ce sont des médaillons qui représentent ces fortes femmes qui frappèrent le peuple hébreu par la grandeur de leur enthousiasme ou de leur courage ; enfin sur le dais, à travers les arabesques et les découpures du bois, s'avancent à mi-

corps, les saintes et les martyres, portant leurs palmes et leurs couronnes, ravissantes beautés qui eussent sans doute désarmé la cruauté des bourreaux, si la nature avait été pour elles aussi complaisante que l'art. Chacune de ces figures a une expression particulière : la grâce est le partage de toutes, mais il y en a quelques-unes dont le sourire a une pureté toute chrétienne, et dont les yeux laissent tomber une céleste rosée.

De l'autre côté du chœur, George Surlen a sculpté d'abord, sur le premier plan, les philosophes païens. Il a commencé par Pythagore jouant de la guitare, pour faire allusion sans doute à ces mystiques concerts des nombres et des sphères sur lesquels ce sage avait fondé toute sa doctrine. Puis vient Socrate, dont la physionomie n'est point ressemblante, son buste n'ayant pas encore été trouvé ; puis Cicéron, coiffé d'une toque, et tenant la main dans sa longue barbe ; puis Térence, qui ressemble au Christ couronné du Guide ; puis Quintilien, Sénèque, et les autres. C'est après tous les philosophes, près de la porte, que George Surlen a placé son portrait ; il a mis de même celui de sa femme à l'extrémité du rang des sibylles. Au dossier des stalles qui couvrent la muraille gauche, il a tracé les médaillons des prophètes ; il a figuré les apôtres planant sur le dais. Le côté des femmes est, sans contredit, préférable à celui des hommes, par où l'artiste a commencé, et où il s'est en quelque sorte essayé. Néanmoins, je dois le dire, je n'ai jamais vu, dans l'ordre de la sculpture moderne, aucune pierre ni aucun marbre qui soient plus doués d'immortalité que ces morceaux de bois ; et j'oserai en comparer le charme, surtout pour ce qui est des femmes, à ce que l'antiquité nous a laissé, je ne dis pas de plus grand, mais de plus gracieux.

Après m'être donné à plaisir l'aspect de ce temple, j'avais hâte de monter sur sa tour. Ce n'est qu'en se glissant dans l'intérieur des constructions qu'on en peut comprendre le plan. D'ailleurs, la vue qu'on a du haut de celles du moyen âge n'est pas une des moins belles parties de leur décoration. Du milieu des habitations bornées et des vulgaires perspectives des villes, les cathédrales semblent élever leur dos puissant pour procurer aux hommes la liberté de planer sur de plus vastes espaces, et pour les faire jouir de la plénitude de la terre et du ciel ; c'était encore une image des ouvertures infinies que la religion donnait à l'âme humaine.

Ordinairement, quand on voit un tableau, on regarde bien vite

de quel nom il est signé ; mais on n'a pas l'habitude de faire le même honneur aux artistes qui érigent des monuments. La foule s'imagine, on le dirait, que les temples qui couvrent le sol de leurs vastes assises n'ont coûté aucune peine et sont sortis tout seuls hors de terre. Ce n'est, en effet, qu'après une étude sérieuse des arts que l'on commence à apercevoir une individualité derrière ces masses imposantes. Pour moi, j'avais été heureux de trouver dans la sacristie, au-dessous du plan complet de la cathédrale d'Ulm, le nom de l'architecte, qui s'appelait Ensiger, et qui vivait au milieu du XIVe siècle. Puis, en montant les marches de la tour, je suivais avec religion sa pensée, que je venais de lire tracée tout entière sur le papier. A mesure que je m'élevais, je m'apercevais que le dessin architectonique était plus fin, plus capricieux et plus riche. L'aiguille par où l'artiste avait projeté d'achever sa tour était une merveille de légèreté et de broderie. Il me semblait le voir lui-même les pieds pris dans ses immenses entassements de briques, se dégager peu à peu de leur poids, donner un cours plus libre à son imagination, et se dédommager de l'inévitable lourdeur de la base par l'efflorescence du sommet croissante à chaque pas. Quand je fus arrivé au faîte et que j'eus découvert cette plaine infinie qui s'étendait de tous côtés, je compris comment, jeté dans un pays sans montagnes et sans carrières, il avait été obligé de se passer de la nature, et de créer lui-même, non-seulement les lignes, mais encore la matière de son monument. Je pus apprécier alors l'influence que les matériaux ont sur les constructions de l'homme en dépit de son génie.

Dans la monotonie du vaste panorama que j'avais sous les yeux, se détachaient quelques points intéressants. Vers le nord, on m'a montré, au penchant d'une colline, l'abbaye d'Elchingen, au pied de laquelle Michel Ney gagna une bataille et son duché. Le gardien de la tour m'a présenté un boulet français qu'on a conservé là-haut depuis le siége de la ville, comme si on s'honorait des présents de notre colère. Au midi, on m'a désigné Méchilsberg, palais d'une sévère apparence, qui appartient au roi de Wurtemberg. A l'orient, à l'aide d'une lunette, j'ai distingué, dans la direction du lac de Constance, le cône du Hohenstaufen d'où est descendue toute une race d'empereurs. Autrefois, mes amis, quand je parcourais dans votre barque le lac des Quatre-Cantons, il me souvient que vous me fîtes voir, sur les rives du golfe de Kussnacht, le donjon qui avait vu naître les Habsbourg. Ne vous

semble-t-il pas étrange que ces deux grandes familles, les plus puissantes qui aient gouverné l'Allemagne et le monde, soient parties du bord de vos lacs et du pied de vos montagnes? Leur ambition s'alluma où j'en ai vu s'éteindre de si vives. Animés par l'énergie qu'ils avaient puisée dans le sein virginal de cette sauvage nature, ces êtres forts allèrent déployer, à la face de Dieu, des desseins qui confondirent d'étonnement et d'épouvante les hommes nourris dans l'air épais et paresseux des villes.

J'ai lu sur la plate-forme de cette tour inachevée, une inscription dans laquelle il est dit que, l'an 1492, l'empereur Maximilien a visité la cathédrale du haut jusqu'en bas, alors qu'elle était à peine arrivée au point d'élévation où elle est restée depuis. Ce prince, que Gœthe a si bien représenté dans son *Gœtz de Berlichingen*, ouvrit en Allemagne une ère nouvelle; c'est lui qui commença à rendre quelque unité à l'empire dont la féodalité avait peu à peu relâché tous les ressorts; c'est lui qui transmit à Charles-Quint les vastes plans de domination universelle dont on a attribué toute la gloire à celui-ci. Comme son petit-fils, il passa sa vie dans de continuelles agitations et dans des voyages sans fin d'une extrémité à l'autre de ses vastes États, voyant tout de son œil, surveillant partout la justice, les arts et l'administration immense de ses peuples, menant, en outre, une guerre presque continuelle en Flandre et en Italie, et formant, au commencement même des prospérités de la maison d'Autriche, des projets plus audacieux que tout ce qu'enfanta, dans la suite des temps, la grande fortune de cette famille. Son règne marque l'apogée de l'ancien art allemand; il vit briller Hemling dans les Bays-Bas, Albrecht Duerer, Adam Kraft et Pierre Vischer en Franconie.

Commencée vers le milieu du XIV[e] siècle, la cathédrale d'Ulm resta incomplète à la fin du XV[e]; et alors, du haut de ses rampes, Maximilien vint jeter un regard souverain sur les provinces de Souabe, où il avait, avec tant de soin, rétabli la domination suprême de l'empire. En voyant ces plaines immenses et tranquilles se dérouler à ses pieds, il songea sans doute avec orgueil au rêve de ses jours, et se figura que, dans un prochain avenir, toute l'Allemagne, soumise à une seule loi et asservie à une seule pensée, courberait irrévocablement la tête devant la majesté impériale. Cependant, avant que de mourir, il entendit parler de Luther, dont la voix éloquente déchira la chimère rajeunie du saint empire romain; et, malgré la toute-puissance de

son successeur, cette belle cathédrale, que le catholicisme avait élevée à si grands frais, fut conquise par l'hérésie. Luther, qui a divisé l'empire, règne aujourd'hui où Maximilien rêva de le voir réuni. A peine les portes du temple étaient-elles ouvertes, que la réformation les envahit ; elle les tient fermées. Le Dieu s'en est allé ; pourquoi viendrait-on le chercher encore dans cette enceinte d'où il est sorti ? Les pèlerins qui vont à la découverte des débris de l'art, demandent seuls à la visiter ; mais ce n'est pas pour adorer Dieu, c'est pour admirer le génie humain qu'ils franchissent ce seuil désert. Un jour de la semaine, la foule vient, il est vrai, prier encore dans la nef ; mais elle ne s'agenouille plus devant le tabernacle vide ; elle ne voit plus l'encens fumer sous les ogives de la voûte. Une seule chose, dans cette église, répond aujourd'hui au culte qu'on y professe : ce sont les dalles glacées qui recouvrent les tombes des ancêtres.

III.

Albrecht Duerer.

Augsbourg, où j'arrivai hier, possède un musée qui n'est point aussi riche ni aussi varié qu'on pourrait l'attendre d'une ville célèbre dans l'histoire allemande et douée encore d'une physionomie très-originale. Mais cette collection, placée dans une aile de l'ancien couvent de Sainte-Catherine, renferme un chef-d'œuvre qui me permettra de vous donner quelques idées préliminaires sur l'ancienne peinture allemande, et en particulier sur le génie et l'école d'Albrecht Duerer.

Nous n'avons à Paris qu'un ouvrage de ce maître ; encore n'est-il point dans les galeries du musée. Vous n'avez pas oublié que nous l'allâmes voir dans l'église de Saint-Gervais et Saint-Protais ? Sous la nef qui retentit, au XVI[e] siècle, des furieuses prédications des moines ligueurs contre la réforme, nous trouvâmes cette page peinte par l'ami et peut-être le complice des réformateurs allemands. C'était,

vous le savez, une des innombrables passions qu'Albrecht Duerer a représentées ; mais elle n'avait rien d'extraordinaire, ni dans les idées, ni dans le caractère des têtes, ni dans la couleur, qui sont les qualités éminentes du peintre de Nuremberg. J'ai vu de médiocres ouvrages des plus grands artistes. Il n'y a peut-être que Raphaël qui ait échappé à la nécessité commune, et qui ait mis le signe du génie dans les œuvres les plus légères et les plus hâtives.

Habitué à entendre prononcer le nom d'Albrecht Duerer comme celui d'un rival du divin élève de Pérugin, et n'ayant rien aperçu dans le tableau de l'église de Saint-Gervais qui justifiât cette comparaison, je me souviens d'avoir été au cabinet des estampes de Paris, et d'y avoir demandé l'œuvre du maître de Nuremberg. Mais, dans les cinq ou six cahiers dont elle est composée, il me fut impossible de le juger. Voici ce que j'y rencontrai :

Je remarquai d'abord deux ou trois collections de gravures représentant les différentes scènes de la Passion de Jésus-Christ. Ces collections n'étaient pas une simple répétition les unes des autres ; si elles avaient entre elles des points de ressemblance, elles différaient aussi beaucoup pour la manière de reproduire le même sujet. Elles étaient d'un caractère quelquefois superbe, mais d'un effet plus bizarre que vraiment grand. Ce qu'il y avait de plus surprenant dans ces images, c'était la puissance avec laquelle l'artiste y avait rendu la douleur. Dans la tragédie, je ne connais pas de poëte, hormis Shakspeare, qui ait fait entendre aux oreilles humaines des sanglots et des cris de désespoir, semblables à ceux qu'on croit ouïr en regardant pendant quelque temps les gravures d'Albrecht Duerer. Je vous citerai, comme modèle du plus haut pathétique, une *Flagellation* où la misère du divin supplicié est exprimée avec toute l'énergie d'une réalité sublime, et surtout une *Descente de croix*, où Madeleine, fougueuse dans son deuil comme elle l'a été dans ses désordres, tord ses bras au-dessus de sa tête, dans une angoisse dont la parole ne saurait être l'interprète. Il est vrai que si on se souvient de la perfection des Italiens, cette vigueur paraît un peu trop sauvage et éloignée du véritable sentiment des mystères chrétiens.

On trouve aussi, dans ce que nous possédons de l'œuvre d'Albrecht Duerer, une Vie de la Vierge. On dirait qu'en peignant cette nouvelle série de scènes, l'artiste s'est proposé de représenter l'idéal de la vie des femmes ; pénétré du sentiment des mœurs allemandes, il a en-

cadré ses sujets dans une suite d'intérieurs charmants où l'on respire toute la modestie et toute la sainteté des habitudes domestiques. Vient ensuite une quantité assez considérable de madones formant des sujets détachés. Les unes sont peintes au milieu des nuages et des étoiles, ayant les pieds posés sur le croissant céleste, et tenant dans les bras l'enfant divin couronné; celles-là sont d'une finesse et d'une douceur qui n'ont rien à envier aux belles vierges italiennes. Il y en a d'autres qui sont représentées sur la terre, au milieu des occupations vulgaires; leur tête, couverte de ce lourd manteau dont les Byzantins enveloppaient leurs figures, n'a aucun signe de beauté, et offre, au contraire, une expression de mélancolie commune; l'enfant n'a point de couronne; ordinairement, saint Joseph est, non loin de là, courbé sur sa pioche ou sur son rabot. Dans la même année, en 1514, Albrecht Duerer a peint à la fois de ces belles vierges rayonnantes et de ces madones dont la maternité n'a rien que de triste. Celles-ci sont des transformations de la terrible peinture byzantine; celles-là sont des imitations du type gothique, modifié par la renaissance italienne. Ainsi le grand artiste glanait dans l'immense passé déjà accumulé derrière lui.

Le sentiment de la douleur éclate aussi au plus haut point dans la collection des gravures dont l'Apocalypse est le sujet. Malheureusement ces ouvrages, qui sont les essais de la gravure sur bois, ne sont pas assez purs de contours pour qu'on puisse retrouver, à travers leur voile un peu nuageux, toute la splendeur de la pensée du maître. Jusque dans l'amour, Albrecht Duerer a porté la même expression de tristesse. Il a peint deux charmantes rencontres qui sont parmi les perles de son œuvre; mais il a mis plus de larmes que de sourire dans les yeux de ses amants, et, derrière eux, il a représenté la mort, qui compte les courtes heures de leur bonheur. Dans l'imagination d'Horace, cette antithèse prendrait un tour voluptueux; elle est sombre dans le dessin d'Albrecht Duerer.

Mais est-il rien de plus lugubre que ces fantaisies, sans exemple, par lesquelles le maître allemand a exprimé les émotions les plus profondes de son âme? Vous connaissez la figure robuste de *la Mélancolie*, qui, couronnée de fleurs et ployant dans l'ombre les ailes qui lui ont été données pour s'envoler vers la lumière, semble s'engraisser à plaisir d'amertume au milieu des instruments dispersés de la science humaine, et lit, d'un œil torve, au milieu d'un ciel plein d'effrayants

prodiges, le nom du mal dont elle se plaît sans cesse à irriter l'aigreur. Vous n'avez pu regarder sans frémir cette allégorie de *la jalousie*, dont le bras est armée d'une vigueur surnaturelle. Vous avez admiré ce *Cavalier de la Mort*, qui, monté sur son intrépide cheval, marche, avec une obstination farouche, au milieu des monstres qui menacent sa vie. Dès longtemps Albrecht Duerer m'avait paru révéler lui-même dans ces gravures l'histoire de sa propre existence et le secret de son génie. En effet, le portrait de sa femme, qui a été reproduit, d'après un tableau de sa main, sur le revers des médailles frappées en son honneur, rappelle singulièrement les traits et la tournure puissante qu'il a prêtés au génie de la Mélancolie, et à celui de la Jalousie. On pourrait donc, sans une grande témérité, supposer que ces deux allégories sont une transformation des orages qui, au dire des biographes, troublèrent souvent la paix de son foyer. Quant au *Cavalier de la Mort*, on assure qu'il représente le fameux Franz de Seckingen, ce rival du vieux Gœtz, qui mit au service du luthéranisme les dernières traditions de la chevalerie errante; mais ne pourrait-on pas aussi retrouver dans son profil l'exagération de celui qu'Albrecht Duerer s'est quelquefois donné à lui-même, et surtout la trace de ces assauts intérieurs de la douleur et de ces luttes ardentes d'une âme défiée par le sort, qui durent abréger les jours du grand artiste allemand.

Un portrait de Frédéric le Sage, dont la protection assura la liberté des réformateurs, un portrait de Philippe Mélanchthon, le diacre de Luther, un portrait de Wilibald Pirkeymer, autre personnage protestant de l'intimité du peintre, et dont on a quelquefois pris la figure ébouriffée pour celle de Luther lui-même, un portrait d'Érasme qui prépara la réformation et qui la servit sans oser la proclamer, complètent à peu près le nombre des planches qui sont conservées au cabinet des estampes dans l'œuvre d'Albrecht Duerer. Je ne vous parle pas des gravures qui représentent l'arc de triomphe de l'empereur Maximilien, le char de triomphe du même prince, et celui de Charles-Quint. Ces pièces ont la réputation d'être le chef-d'œuvre de la gravure sur bois; mais il a été prouvé qu'elles ne sont pas de la main d'Albrecht, et il est au moins douteux que les dessins en aient été entièrement fournis par lui.

Certes, voilà une grande quantité de compositions remarquables. Les gravures qui les ont popularisées, faites au temps d'Albrecht

Duerer, quelques-unes par lui-même, portent un grand cachet de vigueur et d'originalité; mais elles n'ont pas ces variétés de teintes et ce fuyant des contours, que le burin sait reproduire aujourd'hui, et qui sont indispensables pour faire connaître tout le mérite de la peinture allemande. Je dirai même qu'elles peuvent donner une idée entièrement fausse de la couleur d'Albrecht Duerer, qui serait plus chargée et plus noire que celle de Rembrandt si on s'en rapportait à leur apparence, et qui est au contraire lumineuse, claire et fine à ravir.

Dans les trésors des cathédrales d'Aix-la-Chapelle et de Cologne, dans la plupart des galeries de la Belgique et de l'Allemagne, j'avais déjà vu des pages qui avaient peu à peu modifié mes idées sur Albrecht Duerer. Nulle part je n'ai rien aperçu qui mît son génie dans tout son jour, comme fait le tableau devant lequel je viens de passer plusieurs heures. Cette composition a pourtant été quelquefois attribuée à Grégoire Peins, qui fut l'élève de Raphaël après avoir été celui d'Albrecht. Tout ce que je pourrais admettre pour accorder quelque chose à ce doute et pour réserver néanmoins la part légitime du génie, c'est que le tableau du musée d'Augsbourg aurait en effet été peint par Grégoire Peins d'après un original du maître, sous ses propres yeux, avec l'aide de ses conseils et même de son pinceau.

Ce chef-d'œuvre représente un crucifiement. Le Christ, élevé en croix, occupe le milieu de la page; le bon larron et le mauvais larron sont peints sur les volets. Dans ce sujet si pathétique, la douleur ordinairement violente d'Albrecht Duerer devient tout à la fois plus majestueuse et plus douce; par la puissance du calme, sous les formes les plus brillantes, elle s'élève à un idéal qui me paraît être le plus haut et le plus bel effort de l'ancienne école allemande.

La couleur de cette peinture est d'une fraîcheur admirable; rien n'égale son éclat si ce n'est peut-être l'infinie et pourtant harmonieuse variété des tons. La partie supérieure est jetée dans l'ombre, comme si le ciel s'attristait de l'agonie de son Dieu. La lumière brille au contraire sur les hommes assemblés au pied de la croix, qui sont régénérés par le sang de la victime; ce parti pris a du reste fourni au peintre un moyen ingénieux pour représenter, dans le haut de son œuvre, les esprits invisibles qui viennent assister à cette heure solennelle, et que le regard ne découvre que peu à peu, dans les ténèbres, pour ainsi dire, par l'effet d'une seconde vue. S'il me fallait essayer

de caractériser d'une manière plus précise la couleur de cette page, je la comparerais au coloris de Van-Eyck et d'Hemling, dont l'accord dominant se compose des nuances diverses de la pourpre. Mais elle a moins d'uniformité et d'apprêt, plus de ressources, plus de vie, plus de chaleur; elle rappelle les visites qu'Albrecht Duerer a faites à Venise aux élèves de Jean Bellin.

La composition n'est pas moins merveilleuse; l'intérêt est distribué dans toutes les parties avec un art singulier. Au centre, où le Christ émeut suffisamment le regard, le peintre n'a placé, au-dessous de la croix, que les juifs, les persécuteurs, les indifférents, le chef qui donne les ordres du haut de son cheval, trois soldats qui jouent aux dés la tunique du juste; mais dans les deux volets, sous les larrons qui n'attirent point autant l'attention, il a groupé les disciples et les saintes femmes éplorées, pour que dans toutes les parties l'œil pût se reposer sur un sujet capable d'émouvoir.

Que de choses à dire sur le caractère des têtes! Quelle grande expression dans ces figures réduites au tiers de la dimension naturelle! Il y a, sous le bon larron, un saint Jean plein d'une jeunesse noble et mélancolique dans laquelle on sent, avec toute la douceur des peintres italiens, une fierté qui leur était inconnue. A côté de lui, Madeleine lève les mains vers le Sauveur; elle ne tord plus ses bras comme dans la gravure dont je vous parlais tout à l'heure; mais l'élan extatique de sa douleur est sublime. On voit l'âme de tous les autres personnages à travers l'immobile transparence de leur masque. A côté des disciples animés par la foi, ou accablés par la douleur, il y a, au pied de la croix, des hommes qui pensent; on lit sur leurs visages les différents augures que leur raison tire de cette grande scène: et depuis la compassion philosophique jusqu'au scepticisme, on y distingue une suite de sentiments qu'on ne trouve guère dans la peinture italienne. C'est l'indépendance de l'esprit germanique qui a produit cet admirable résultat; et l'ami de Mélanchthon s'y montre plus audacieux peut-être que le réformateur lui-même.

Le Christ est peint sous les formes que la tradition a consacrées; la maigreur de son corps est un peu exagérée, ainsi qu'on le remarque dans toutes les œuvres d'Albrecht Duerer; les anges qui planent sur la croix ont des chapes d'une couleur ardente qui se fond, par un effet magique, avec l'ombre générale du ciel; les lignes de leur groupe sont d'une élégance extrême. Les deux larrons sont deux

études de la plus parfaite originalité. Cette connaissance du tempérament qu'on appelle physiologie, et dont on fait tant de cas aujourd'hui, y est exprimée d'une manière surprenante. Le bon larron est un gros homme sanguin, qui n'a rien de pervers au fond, mais qui, un jour, emporté par une humeur violente, a fait involontairement quelque mauvais coup. Aussi comprend-on que l'ange qui lui apparaît fait toute justice en venant secourir son âme. Le mauvais larron est au contraire un homme bilieux, délibérant son crime à la longue, et l'aiguisant dans les fureurs de ses insomnies ; celui-là s'est dépravé lui-même par l'usage de sa volonté et il n'obtiendra pas de pardon.

Voici une idée extraordinaire, qui serait détestable dans un peintre médiocre et qui est admirable dans Albrecht Duerer! Comment vous figurez-vous que l'artiste a représenté la damnation du mauvais larron? Dans les nuages dont la tête du méchant est entourée volent ces insectes et ces monstres, symboles du vice et de la honte, qui reparaissent souvent dans les œuvres du maître de Nuremberg. Puis, au milieu de leurs troupes imperceptibles, en regardant avec une grande attention, on découvre une chimère infernale, cramponnée dans les cheveux hérissés du patient ; ce démon saisit l'âme qui sort de la bouche, sous la forme d'un petit spectre humain et qui a encore le pied pris dans les lèvres. La finesse avec laquelle ces détails délicats sont peints, et l'ombre où ils sont jetés, leur donnent l'apparence fantasque et mystique qui peut seule sauver leur étrangeté. Ce motif qui est conforme au tour ordinaire de l'imagination d'Albrecht Duerer, ne lui appartient pas; j'en ai vu le germe dans plusieurs peintures byzantines. A Vérone. dans la basilique de Saint-Zénon, on conserve avec soin des portes ciselées, ouvrage grossier, mais pourtant précieux de l'art du XI[e] siècle. Dans les panneaux, où sont représentés les faits de l'histoire sainte, se trouvent plusieurs exorcismes, et, entre autres, celui d'une jeune fille, qui rend ainsi par la bouche un petit spectre humain dont le pied est engagé entre les deux lèvres. Albrecht Duerer a passé par Vérone en allant à Venise ; curieux des vieilles choses, sans doute il aura visité les portes de bronze de Saint-Zénon, et c'est peut-être à cette œuvre informe qu'il aura emprunté une pensée qui convenait si bien à son esprit.

Je sais que je dois trouver à Munich plusieurs tableaux de cet

artiste. Vienne et Nuremberg en renferment aussi une grande quantité ; mais je doute qu'il y en ait de plus complets et de plus saisissants que celui que je viens de vous décrire. Maintenant je comprends les éloges de Vasari, qui, bien qu'il soit Italien à outrance, compare le génie d'Albrecht Duerer à ce que l'Italie a produit de plus grand. Quoique le moment ne soit pas venu de vous dérouler toutes les idées que ce tableau m'a suggérées, cependant je ne peux m'empêcher de vous laisser entrevoir quelques-unes des perspectives nouvelles qu'il m'a découvertes. L'art italien et l'art allemand ont une source commune dans l'art gothique ; tous deux tributaires de la pensée chrétienne, ils conservèrent des points nombreux de ressemblance, tant que le catholicisme régna sans contestation dans le monde. Aussi est-on étonné de la fraternité qui existe entre les peintres allemands du XIVe et du XVe siècle et ceux que l'Italie produisit à la même époque. La renaissance offrit à l'art italien, avec les admirables modèles de la Grèce, des entraînements qui les menèrent promptement à la perfection, mais qui le détournèrent de son origine. L'art allemand, éloigné de la terre classique où l'antiquité refleurissait, fut plus fidèle à son passé, et conserva plus de caractère et plus de rudesse. Mais Albrecht Duerer essaya de rapprocher l'école natale de celles qui dominaient au delà des monts. Tandis que Luther séparait pour toujours la Germanie de Rome, notre peintre tendait, au contraire, à resserrer le lien de leur antique alliance. Il voulait réconcilier les protestants et les papistes, les Gibelins et les Guelfes, l'ogive et le plein cintre. C'était l'idée d'un génie élevé et d'un grand courage. Mais cet effort qui enfanta de très-beaux ouvrages, et qui suscita, durant quelques années, des artistes éminents, ne laissa pas de traces durables. Le moine de Wittemberg fut plus fort que le maître de Nuremberg. Il est à remarquer que, lorsque l'Allemagne et l'Italie interrompirent leur mutuel échange, l'une et l'autre virent leur gloire décroître rapidement. Au XVIIe siècle, l'Italie est livrée aux affectations de l'Albane ; et, en même temps, paraît en Hollande une espèce d'art exclusivement protestant, qui n'est que la dégénérescence et la miniature fardée de l'ancien art allemand.

A côté du Crucifiement d'Albrecht Duerer, sont placés deux grands tableaux d'Holbein qui pourraient fournir la matière d'une comparaison curieuse. Appartenant à Augsbourg, par sa naissance, par sa famille, par ses traditions, Holbein est, comme Duerer, un rejeton

éloigné des écoles de Cologne et de Bruges ; c'est d'elles qu'il tient cette touche scrupuleuse et cette exacte imitation de la réalité que personne n'a possédées peut-être autant que lui. Il peint les têtes avec une finesse et une naïveté charmantes ; il excelle à composer un costume élégant ; mais il manque de profondeur et de force. Albrecht Duerer donne aussi à toutes ses peintures cet air de vérité qui est un des signes particuliers de l'école allemande ; il représente la nature sous des traits quelquefois offensants, jamais indécis et superficiels. L'ami de Mélanchthon peint l'âme de la vérité ; celui d'Érasme s'arrête volontiers à l'épiderme. Holbein est plus jeune qu'Albrecht Duerer de toute une génération ; par ses arrangements qui sont réguliers et par ses accessoires qui sont souvent classiques, il témoigne d'une époque plus avancée. Effectivement, il plonge tout entier dans le XVIe siècle ; Albrecht Duerer, au contraire, né en 1471, fut formé par le XVe. Vous voyez où j'en veux venir ; on a trop vanté le XVIe siècle aux dépens du XVe. Souvenez-vous que les artistes qui ont illustré l'époque de Léon X, Pérugin, Léonard, Michel-Ange et Raphaël lui-même, avaient reçu l'empreinte de leur génie et en avaient déjà fourni les preuves, lorsque la première heure du XVIe siècle a sonné.

Je ne dois pas passer sous silence quelques tableaux d'un autre artiste de ce pays, Hans Burgkmayr. On a longtemps pensé qu'il avait été élève d'Albrecht Duerer ; mais il paraît aujourd'hui prouvé qu'il ne fut que son contemporain et son ami. Il a gravé plusieurs planches qu'Albrecht avait dessinées, et notamment celles du char de triomphe de l'empereur Maximilien. Né à Augsbourg en 1473, il y mourut, à ce qu'on croit, en 1559. Sa manière est tout allemande ; il rencontre quelquefois des têtes douées d'énergie ou de méditation ; mais il ne sait pas tempérer sa dureté et sa sécheresse.

Pour achever de vous donner une idée de ce musée, il me suffira d'ajouter qu'il renferme une assez nombreuse collection de tableaux attribués à des maîtres qui, sans doute, les renieraient, alors même qu'ils les auraient vraiment exécutés. Je veux excepter toutefois quelques têtes de Giorgione, de Titien et de Tintoret, qui, avec les fresques dont la plupart des maisons de la ville sont couvertes, témoignent encore des relations qu'Augsbourg entretenait avec l'Italie, au temps de l'antique prospérité de son commerce. Il ne me reste plus rien à vous dire aujourd'hui, sinon que je vais me hâter d'ar-

river à Munich. J'ai essayé de vous faire lier connaissance avec le plus grand peintre et avec le plus grand sculpteur que l'Allemagne ait produits. Tous deux, ils étaient de Nuremberg, où l'art allemand avait établi son foyer au XVe et au XVIe siècle. De nos jours, la Bavière a enveloppé la Franconie dans ses frontières; mais on dirait qu'en mettant la main sur Nuremberg, Munich a senti se réveiller l'étincelle étouffée sous les ruines de la vieille cité impériale, et qu'elle a reçu le feu sacré dans son propre sein. Allons donc voir ce que font les héritiers d'Albrecht Duerer et d'Adam Kraft.

IV.

La ville de Munich.

Au milieu des interminables plaines de la Bavière, s'élève, sur un petit mamelon, le village de Tachau. Du haut de cette éminence, par le temps le plus beau du monde, j'ai découvert, au midi, la chaîne des montagnes du Tyrol, noyées dans un lointain océan de lumière; j'ai salué ces Alpes glorieuses avec une ivresse de cœur dans laquelle votre souvenir était mêlé. Puis, tout à coup, en redescendant l'autre pente de la colline, j'ai aperçu, à l'extrémité d'une plaine non moins vaste que celle que je venais de parcourir, de grands plans de constructions et d'immenses parallélogrammes de bâtisses inachevées. C'était Munich, dont j'étais encore séparé par une distance de quatre lieues. Dans ce rapide instant, il m'a semblé voir un de ces profils de ville grecque, que les voyageurs des siècles passés ont quelquefois retrouvés au milieu des déserts de l'Orient. Avant que je fusse arrivé au bas de la rampe, le mirage avait disparu. Je me suis enfoncé sous une longue et tortueuse avenue, dont les grands arbres ont tout dérobé à mes regards; et ce n'est qu'au bout de deux heures que j'ai revu Munich, en y entrant.

Le premier examen n'a point entièrement démenti l'idée que j'avais prise du haut de la colline de Tachau. Les souvenirs de l'Italie

et de la Grèce m'ont d'abord frappé dans cette ville où je m'étais attendu à ne rencontrer que ceux de Bruges et de Cologne. Je cherchais des yeux l'horizon pour savoir si j'étais vraiment au nord ou au midi des Alpes; et je me figurais le génie d'Albrecht Duerer descendant, le soir, sur Munich, et faisant de longues et amères méditations sur l'invasion de cet art italien, auquel il avait voulu autrefois frayer le passage des monts!

Il est rare, lorsqu'on entre dans une ville, que le regard ne rencontre pas quelque fait caractéristique, qui vous mette en rapport avec le démon familier du lieu. Je me souviens qu'en arrivant à Londres, ayant débarqué dans la Cité, je fus saisi du triste aspect de tous ces hommes noirs et silencieux qui s'écoulaient rapidement, et de ces petites habitations sombres et non moins taciturnes que la foule qui les coudoyait. Tous les habits étaient boutonnés, toutes les portes étaient closes ; les maisons avait l'air d'autant de boîtes dans lesquelles chacun avait placé son égoïsme sous la protection des verrous et des cadenas. Tout à coup un vieillard frappe à la porte d'une de ces prisons. Qui l'ouvrit? Ce fut une charmante enfant dont les boucles blondes, dont les rubans bleus, dont la robe blanche, dont les lèvres roses et fraîches souriaient sur le seuil de la vie privée, et en révélaient le charme intérieur. Dans ce contraste était tout le mystère de la vie anglaise.

Eh bien, savez-vous ce que j'ai aperçu en entrant à Munich? Les rues m'ont offert d'abord une file régulière de jolies maisons bien blanches et bien propres, précédées et souvent séparées par de petits jardins. Mais déjà les fenêtres, au lieu d'être carrées, présentaient le plein cintre latin; et la porte, au lieu d'occuper le centre de la façade, était ouverte sous ces petites terrasses latérales qui rappellent les habitations italiennes. Dans la plus romaine de ces jeunes maisons, j'ai entrevu un sculpteur qui travaillait devant les fenêtres ouvertes du rez-de-chaussée. Il venait de rajuster le bras d'une statue mutilée, et il passait, par-dessus sa soudure, une couche de plâtre frais. Les rayons de la lumière qui déclinait se jouaient dans les angles de sa rude figure, avec l'ombre de sa chevelure en désordre; et, en vérité, il me semblait voir un contemporain d'Albrecht Duerer, condamné à restaurer les statues de quelque jardin de Rome.

Cette impression s'est, malgré moi, gravée dans mon esprit; et tout ce que j'ai vu, depuis le peu de jours que je suis arrivé à Munich, ne

l'a point complétement effacée. Cependant, je vous l'avouerai, je suis revenu du désappointement qui m'avait tout d'abord empêché de saisir les rapports de ces importations italiennes avec le lieu qu'elles ornent et avec l'ancien art allemand dont j'ai essayé de vous donner une connaissance préliminaire. La vivacité même de mon premier étonnement m'a jeté dans des recherches qui, je l'espère, ne seront pas stériles. Déjà familiarisé avec les constructions de Munich, j'en trouve le plan vaste, l'aspect imposant; sous la forme de l'imitation, bien souvent j'ai distingué une pensée juste et originale. Je vous initierai successivement à tous ces travaux; aujourd'hui, je me bornerai à vous tracer la carte du pays, dans lequel nous pourrons ensuite nous promener à l'aise.

Munich est bâti en rase campagne, sur la rive gauche de l'Isar, petite rivière qui coule du midi au nord, et qui, sortie du pied des Alpes tyroliennes, va se jeter dans le Danube entre Ratisbonne et Passaw. Ce n'est pas une de ces eaux claires et tranquilles dans lesquelles les villes aiment à baigner leurs pieds; grossi par les continuels orages qui éclatent dans les montagnes, ce torrent ravage les plaines qu'il arrose. Aussi a-t-on eu soin de le tenir à distance de la ville, et d'enfermer dans de hautes digues le large lit dans lequel il se déplace sans cesse. Un canal conduit ses flots sous la partie des remparts qui subsiste encore.

Le nom de Munich (en allemand *Munchen*) indique suffisamment qu'un couvent de moines s'élevait autrefois à la place de la ville. Il n'est question de celle-ci que dans les commencements du XIIe siècle. Un pont jeté sur l'Isar et un magasin de sel fondé à quelque distance lui donnèrent naissance. Munich, malgré son prodigieux accroissement, a conservé la figure que son origine lui avait imprimée. Une longue rue, qui va de l'orient à l'occident, dans la direction du pont de l'Isar, rencontre une autre rue qui descend du midi au nord. A leur point d'intersection se trouve la place Schrann, tout entourée de vieilles arcades, qui parlent encore du marché par où commença la prospérité de Munich.

Dans les premières années du XIVe siècle, le duc Louis qui fut élu empereur d'Allemagne sous le nom de Louis IV *le Bavarois*, profita de sa haute fortune pour embellir la ville où son aïeul avait établi sa résidence; il donna à Munich la figure d'un petit cercle, dont la place Schrann était le centre. Un de ses successeurs, le duc Sigismond,

qui vivait à la fin du xvᵉ siècle, fit construire la cathédrale, à l'ouest de la place Schrann. Il n'y dépensa pas grand temps, ni sans doute beaucoup d'argent. Ce temple, terminé en vingt ans, est tout en briques, depuis le portail jusqu'au chevet, et nu de la tête aux pieds. Il présente une masse informe, dont ses deux tourelles ne servent qu'à augmenter la lourdeur. En voyant cet édifice, je me suis sérieusement demandé si le pays qui l'a produit n'avait pas quelque originel et incorrigible défaut de goût. L'intérieur n'est pas plus correct. Ses trois nefs sont trop resserrées, et ses trente fenêtres sont d'une étroitesse que leur hauteur fait encore ressortir. Cependant on trouve dans ce vaisseau des vitraux curieux, quelques fières mines de chevaliers sculptées sur des tombes gothiques de marbre rouge, et, dans le chœur, un vaste monument funéraire en marbre noir, accompagné de grandes figures de bronze, qui fut élevé à la mémoire de l'empereur Louis IV par l'électeur Maximilien, l'un des plus illustres rejetons de sa race.

Pendant le xviᵉ siècle, Munich s'agrandit pour recevoir des hôtes nouveaux que la politique de la maison de Bavière lui imposa. Le luthéranisme avait pris naissance dans le nord de l'Allemagne, chez ces peuples du Hartz qui, depuis Herman et Witi-Kind, semblent chargés par Dieu de protester contre toutes les dominations absolues. Mais le midi de l'Allemagne, plus étroitement enchaîné à la fortune des empereurs, lutta, dès les commencements, contre l'invasion de l'esprit saxon, et s'engagea à maintenir les traditions religieuses qui garantissaient l'unité de l'empire. Aussi les alliés de la maison d'Autriche accueillirent-ils avec le plus vif empressement les jésuites qui venaient offrir au catholicisme le secours de leur ferveur et de leur organisation toute-puissante. Guillaume Iᵉʳ, duc de Bavière, se hâta de leur donner un établissement à Ingolstadt; Albert III, son fils, les appela à Munich; le fils de celui-ci, Guillaume II, leur éleva dans sa capitale une immense et magnifique demeure. Il la fit construire vers le couchant, derrière la cathédrale : mais, pour mieux témoigner de l'importance qu'il attachait à cette riche fondation, il bâtit son propre palais derrière celui des jésuites, et lia l'un à l'autre par une communication particulière. Quoique terminés avant la fin du xviᵉ siècle ces édifices n'ont aucune des qualités supérieures qui distinguent les œuvres de cette grande époque; ils n'annoncent par aucun côté ce culte éminent des arts qui, de nos jours, a attiré l'attention de l'Europe sur la capitale de la Bavière ; il y a, au contraire, dans l'entassement confus de toutes

les masses dont ils se composent, cette pesanteur indigène que je vous ai déjà signalée dans la cathédrale. L'église des jésuites, qui est sous l'invocation de saint Michel, mérite seule une exception ; sa voûte unique est d'un jet assez audacieux ; quant à la haute muraille qui lui sert de façade et qui est décorée des statues des grands princes du saint-empire romain, elle est réellement plus étrange qu'élégante.

Ces constructions considérables forcèrent les remparts de Munich à s'écarter et à enfler leur arc vers le couchant. Ce fut le fils de Guillaume II, l'électeur Maximilien, qui acheva de préciser leur courbe nouvelle, et qui ferma le cercle dans lequel la ville a été resserrée jusqu'au commencement de notre siècle. Ce prince, qui ouvrit avec éclat la guerre de trente ans et qui eut le bonheur, rare parmi ses contemporains, de lui survivre, recueillit les fruits de la politique de sa famille : il obtint de l'Autriche, qu'il défendit, la dignité électorale, et de la France, qu'il ménagea, l'agrandissement de ses États. Il fraya glorieusement à la Bavière le chemin des grandeurs auxquelles elle est parvenue depuis lors. Voulant donc se faire un palais digne de sa fortune et de l'avenir qu'il rêvait pour sa race, il le bâtit au nord de la ville, dans un emplacement où il n'était gêné par aucun obstacle. Ce monument, qu'il a été regardé comme une des merveilles du XVII[e] siècle, inaugura le goût des arts à Munich. Il est encore aujourd'hui la résidence des souverains de la Bavière ; mais il s'est fait, selon les temps, bien des changements au dedans et au dehors de ses murs.

Jusqu'à cette époque, c'est toujours la place Schrann qui a été le centre de Munich. La population s'est assise autour de ce marché, d'abord à l'étroit, de manière à ne pas dépasser le rayon de la cathédrale ; puis elle s'est élancée plus avant, et elle a atteint jusqu'aux constructions des princes du XVI[e] et du XVII[e] siècle; elle s'est ainsi éparpillée dans quatre directions : à l'orient, vers l'Isar, sur la route de l'Autriche ; au midi, vers le village de Sendling, sur le chemin du Tyrol; au couchant, autour du collége des jésuites et du palais de Guillaume II ; au nord, du côté de la résidence de Maximilien. Telle était la capitale des ducs de Bavière ; en portant son palais au nord, Maximilien prépara, à son insu, les projets qui ont été exécutés de notre temps. Aujourd'hui la capitale des rois de Bavière a deux centres ; la place Schrann est encore le pivot de l'ancienne ville ; mais par le palais du vieil électeur passe l'axe d'une ville nouvelle. Vous

savez de la première tout ce qu'on en peut dire ; c'est de la seconde que je vous parlerai désormais.

La révolution, qui a renversé un trône en France, en a élevé un en Bavière ; en 1805, le duc Maximilien-Joseph reçut le titre de roi après être entré dans notre alliance. Alors s'ouvrit pour Munich l'époque de ses plus hautes splendeurs. Des bâtiments nombreux commencèrent à sortir de terre, et investirent bien vite le palais des souverains, qui était resté si longtemps isolé à l'extrémité de la ville. Devant sa façade occidentale, à l'endroit qu'encombraient encore, il y a quelques années, les débris des fortifications de la guerre de trente ans, se rencontrent aujourd'hui la rue de Brienne et la rue Louis, qui n'ont rien à envier au luxe des plus belles capitales. Dans le vaste carré déterminé par ces deux rues, s'étend le faubourg Maximilien. Ce faubourg, c'est une ville.

Cette ville a enveloppé au midi les remparts de Guillaume II, en laissant, à la place de leurs fossés, un magnifique boulevard qui imite la courbe de ceux de Paris ; au couchant, elle accompagne fort au loin la route d'Augsbourg ; au nord, elle renferme celle de Nuremberg entre deux haies de monuments remarquables. L'ensemble de cette construction est plein de grandeur ; chacune de ses rues tirées au cordeau, chacun de ses carrefours, chacun de ses angles a quelque curiosité à vous offrir. Dans la rue de Brienne s'élève un obélisque de bronze, à l'honneur des Bavarois qui sont morts dans les rangs de l'armée française, au milieu des neiges de la Russie ; puis, plus loin encore, la Glyptothèque, charmant temple grec qui renferme les fameux marbres d'Égine ; et, vis-à-vis la Glyptothèque, la basilique de Saint-Boniface, où l'art essaye de renouveler les formes les plus antiques de la foi romaine. Dans la rue Louis on trouve la Bibliothèque, l'Institut des aveugles, l'Université, édifices qui rappellent différentes époques de l'architecture italienne du moyen âge, et dont l'église Saint-Louis forme comme l'abrégé et le centre. Dans l'espace que ces deux rues comprennent, on rencontre la Pinacothèque, l'une des plus précieuses galeries du monde ; le palais d'Eugène Beauharnais, qui renferme, avec de grands souvenirs, une collection magnifique ; le palais du duc Max de Birckenfeld, orné par des mains vraiment inspirées.

Toutes ces rues et tout ce luxe ne ressemblent à rien de ce qui se fait aujourd'hui dans le reste de l'Europe. On n'a jamais réuni sur un même lieu tant de régularité et tant de variété à la fois. L'imitation

italienne n'a point ici le caractère absolu et monotone qu'elle a eu en France pendant deux siècles. Des époques fort différentes du génie ultramontain y sont reproduites et cultivées ; elles laissent aux autres écoles, même à celles de l'Allemagne, une place, circonscrite peut-être, mais honorable. Puis, à côté d'un monument, on trouve un jardin, auprès d'un grand palais, une petite maison ravissante. Tout s'entremêle, mais rien n'est exempt de soin et d'étude ; il y a un certain air architectural qui rassemble et fond les diversités ; partout on trouve, sinon l'art lui-même, au moins son influence et sa trace. Et, enfin, ce dont j'enrage et je jouis à la fois, aucun des édifices dont je viens de vous parler n'est achevé. Non, la Glyptothèque elle-même, qui a été commencée la première, n'est point terminée ; ses niches extérieures attendent encore leurs statues. La basilique Saint-Boniface n'est pas encore couverte. La Pinacothèque n'a pas encore reçu le tiers de sa décoration. La Bibliothèque n'a pas encore reçu ses livres. On n'a pas encore posé ni la corniche du Séminaire ni celle de l'Université. On n'a pas encore recrépi les piliers de Saint-Louis. Bien plus, le croiriez-vous? le palais du roi qui a fondé tous ces monuments n'a pas encore ses grandes salles de réception. La nouvelle Munich ne sera sans doute complétement bâtie que dans dix ans. Eh bien! je me plais cependant à errer, tout le long du jour, à travers ses constructions inachevées ; il y a partout tant d'ardeur, de hâte et de travail ! Tous les arts sont occupés ensemble ; avant que l'architecte ait posé le toit d'une église, le peintre peint déjà à fresque la muraille et le sculpteur décore le péristyle de statues. Ne pensez pas que rien soit négligé ou traité accessoirement ; ces artistes allemands arrivent à la besogne avec leurs idées toutes faites, avec leurs opinions arrêtées et inébranlables. Vous leur donnez une église tout entière à peindre, depuis le haut jusqu'en bas ; incontinent ils commencent à la porte, et ne s'arrêtent que lorsqu'ils ont terminé la coupole du chœur. La science les a prémunis ; elle ne les abandonne pas un instant ; mais la jeunesse aussi les soutient et les presse de ses aiguillons. La jeunesse et la science, beaucoup de réflexion, beaucoup d'activité, des théories diverses appliquées avec talent, l'imitation du passé, le mouvement du présent, toutes les idées anciennes, leur air tout nouveau, voilà ce qui me charme à Munich.

Mais je ne vous ai pas parlé du lieu le plus agréable de cette ville nouvelle dont la Résidence est le centre : au nord du palais, le long

de la rue Louis, et bien au delà, s'étend un jardin anglais, tout rempli d'ombrages et de rêveries. Les eaux détournées de l'Isar y viennent d'assez loin par plusieurs canaux; elles coulent à plein bord au milieu des pelouses vertes, se divisent, se ralentissent, décrivent des courbes sous le clair-obscur des taillis, se rejoignent sous des ponts découverts, se précipitent sur des rochers, au pied d'une cabane, tournent le flanc d'une montagne, s'étendent encore dans la plaine, y forment un lac semé d'îles et de bateaux, et ne sortent de cet endroit enchanté qu'après s'être promenées, pendant plus d'une lieue, à travers les allées tortueuses où elles entretiennent une éternelle fraîcheur. Ce parc qui côtoie la ville est ouvert à tout le monde. A l'entrée est une petite statue de marbre d'un joli travail, sur le bouclier de laquelle est écrite une inscription qui invite à jouir de la nature sans souci, et dont le premier mot est *Harmlos*. *Harmlos* est devenu le nom de la statue; quand deux amis veulent se retrouver, ils se donnent rendez-vous au *Harmlos*. C'est un nom qu'on entend souvent prononcer à Munich. Je veux vous dire aussi celui de l'artiste qui a fait cette statue, parce que je vous parlerai souvent de son fils qui est un des plus grands artistes de l'Europe; l'auteur du *Harmlos* s'appelle Schwanthaler.

Quand j'ai passé tout le jour à visiter les monuments, les peintures et les statues de la ville, le soir je viens me promener au jardin anglais. Les honnêtes familles que je coudoie ne font guère plus de bruit que le flot qui balance les marguerites au bord des pelouses. Je dévide volontiers mes idées à travers les interminables replis des sentiers; j'évoque, sous leurs ombres propices, le fantôme de l'Allemagne. Mes yeux rendent compte à mon esprit de ce qu'ils ont vu dans la journée. Ah! plus souvent, plus souvent encore, je reporte ma pensée aux jours tranquilles de ma vie; je supprime la distance qui nous sépare, je crois vous voir glisser au détour de l'allée, amis heureux! Je me hâte, je vouis rejoins, je vous parle; je retrempe au feu divin de vos âmes mon goût parfois déconcerté; je cherche avec vous, dans une communication silencieuse, la cause et le but de toutes les œuvres qui ont dévoré ma journée. Savez-vous, dites-moi, pourquoi l'imitation est le caractère dominant des monuments de Munich? La ville ici n'existe point par elle-même; créée par le palais, c'est en lui que se peut trouver le secret de la forme qu'elle a prise. Je retournerai donc au palais demain; puis le soir, j'en reviendrai causer avec vous. Nous nous retrouverons au *Harmlos*.

LA RÉSIDENCE DE MUNICH.

V.

Palais de l'électeur Maximilien.

En descendant de la place Schrann à la rue Louis, on trouve, dans la rue Schwabing, l'ancienne façade du palais de l'électeur Maximilien. C'est une haute muraille grise qui porte la trace presque insaisissable de quelques fresques effacées; elle est percée de deux rangs de grandes fenêtres sans encadrements, dont la nudité ajoute à la sévérité de l'édifice. Elle a deux entrées principales; ses deux portails en marbre rouge affectent les formes les plus énergiques de la renaissance; ils sont ornés de figures de bronze, dont la couleur se marie admirablement avec les reflets fauves du marbre, et qui représentent des lions portant des armoiries, des allégories de la sagesse et de la justice, du courage et de la modération. Mais, au milieu de l'édifice, entre les deux portails, et plus haut que leurs grandes ouvertures, s'élève une vaste niche également en marbre rouge; dans cette niche est une statue en bronze de la Vierge, aux pieds de laquelle une lampe brûle sans cesse comme devant un autel.

L'histoire de l'électeur Maximilien est écrite en vivants caractères sur cette austère façade, dont il avait lui-même tracé le plan. La Bavière est un pays catholique; mais ses princes ont presque toujours été plus catholiques qu'elle. Je vous ai déjà dit que Guillaume II avait bâti un palais aux jésuites, et le sien derrière le leur. Non content de cette œuvre pie, et de toutes les autres qu'il fit encore, ce prince abdiqua, et remit à son fils la couronne ducale, pour pouvoir s'adonner tout entier à la religion. Par penchant et par ambition,

Maximilien fut le continuateur de son père. Élevé à l'université d'Ingolstadt avec l'archiduc Ferdinand, à qui il devait plus tard donner et conserver l'empire, il fit, au sortir de ses études, un voyage à la cour d'Autriche, avec laquelle il noua dès lors d'étroites relations; puis il descendit en Italie. Il passa plusieurs années dans ce pays, où les merveilles s'accumulaient depuis des siècles, et qui produisait encore alors de grands artistes. Il ne se contenta point d'admirer leurs œuvres, il les étudia. Il se passionna surtout pour l'architecture, qui venait de jeter tant d'éclat sur la dernière moitié du XVIe siècle. Il y avait à peine quelques années que Palladio était mort; Fontana vivait encore. De retour dans sa patrie, Maximilien voulut les imiter; mais plus religieux que ces derniers propagateurs de la renaissance, qui établirent définitivement le culte de l'art païen sur les ruines de l'art catholique, il pendit une madone de bronze entre les deux portes de son palais.

Maximilien n'était pas un dévot ordinaire; ce n'est point sans quelque raison qu'il reçut le surnom de Grand. Pendant les premières années de son pouvoir, qui furent aussi les premières du XVIIe siècle, il fut le personnage le plus important de l'Allemagne. Henri IV, qui cherchait à rendre à la maison d'Autriche le mal qu'elle avait fait à la France, détermina les protestants à s'unir contre elle. Maximilien fut nommé chef de la ligue que le catholicisme opposa à cette union. Néanmoins, son crédit était si universel, qu'en 1619, l'empire étant vacant, les électeurs protestants le lui offrirent; il aima mieux l'assurer à Ferdinand, son ami d'enfance. Sa générosité donna le signal de la guerre de trente ans. Ferdinand fut repoussé par les Bohémiens, qui déférèrent la couronne à l'électeur palatin Frédéric. Maximilien fut seul capable de l'arracher de la tête du malheureux électeur, qui, chassé de tous ses États à la fois, s'en alla chercher des vengeurs par toute l'Europe, jusqu'à ce qu'il eût trouvé Gustave-Adolphe, de l'autre côté de la Baltique. Vous avez lu, dans l'histoire que Schiller a écrite, le récit de toutes ces guerres homériques, laissez-moi vous donner encore quelques détails qui ont un rapport plus particulier à Maximilien et à Munich.

En échange de ses bons services, Maximilien reçut de Ferdinand la dignité électorale, qu'un arrêt de proscription avait enlevée au palatin. Mais il semble que le bonheur qui l'avait suivi jusqu'alors l'abandonna aussitôt qu'il fut revêtu des dépouilles du fugitif. L'Autriche,

assaillie par les puissances du nord, qui s'ébranlaient et sortaient l'une après l'autre de leurs frontières, n'avait plus assez des Bavarois pour se défendre ; elle cherchait vainement une armée dans son sein, lorsque Wallenstein lui offrit d'en lever une à ses propres frais. La téméraire fortune de ce soldat fut un grand sujet de douleur pour Maximilien, qui se ligua dès lors avec la France, afin de se débarrasser de ce rival de sa gloire et de son autorité. Richelieu, qui suivait les plans de Henri IV, et qu'on retrouve derrière toutes les dissensions qui désolèrent alors l'Allemagne, comprit aussitôt quel parti il pouvait tirer de cette jalousie pour ruiner secrètement l'Autriche, qu'il ne voulait pas encore attaquer de front. Il attacha à l'ambassadeur de Vienne, comme un personnage de peu d'importance, ce père Joseph, dont le froc a joué un rôle considérable dans toutes les intrigues de cette époque. L'éminence grise parut donc à Ratisbonne, où était l'empereur, et elle joignit sa voix à celle de l'électeur de Bavière pour demander le renvoi de Wallenstein. La parole d'un capucin était pour Ferdinand un oracle de Dieu. Son propre confesseur écrivait de lui : « S'il arrivait qu'il rencontrât sur son chemin un ange et un religieux, le religieux aurait sa première révérence ; l'ange n'aurait que la seconde. » Aussi le commandement fut-il enlevé à Wallenstein ; et ce héros, qui avait pris dans les camps l'habitude de régner, s'en alla traîner dans ses châteaux de Bohême les fastueux lambeaux de sa royauté militaire.

Cependant Gustave-Adolphe avait franchi la Baltique, et dès qu'il avait mis le pied sur le continent l'Allemagne avait reconnu son maître. Les Bavarois, qui lui disputaient seuls le chemin du midi, furent écrasés à Leipzig. Bientôt, loin de pouvoir sauver l'empire, ils furent incapables de défendre leurs propres foyers. C'était pour Wallenstein que Gustave-Adolphe triomphait ; l'empereur fut obligé d'implorer la pitié de son général. Celui-ci mit les conditions les plus rigoureuses au service qu'on lui demandait ; ce ne fut que lorsqu'on eut consenti à le faire dictateur qu'il reprit le commandement des forces impériales. Mais Gustave-Adolphe avançait toujours dans la Bavière ; Maximilien, battu à Ingolstadt, demanda à son tour l'aide de Wallenstein : « La Bohême, répondit le généralissime, ne pouvait rester à découvert, et la meilleure manière de protéger l'Autriche était de laisser l'armée suédoise s'affaiblir devant les forteresses de la Bavière. » Au bout de quelques jours, le roi de Suède était entré à

Munich, sans que personne eût osé lui en disputer les approches. C'est ainsi que le terrible duc de Friedland se vengeait.

Gustave-Adolphe ne s'attendait pas à trouver une aussi belle ville au milieu de ces tristes plaines de la Bavière ; il dit que Munich ressemblait à une selle d'or posée sur un cheval maigre. Mais ce qui le frappa d'admiration, ce fut le palais de l'électeur. Quoiqu'on eût eu le temps de transporter à Werfen les trésors de Maximilien, il y avait encore dans sa demeure abandonnée assez de magnificence pour étonner un prince nourri dans l'austère simplicité d'une cour luthérienne. « Quel dommage, s'écria le roi, que je ne puisse emporter ce palais sur des roulettes ! » Puis, un instant après, il demanda le nom de l'architecte à l'inspecteur qui lui montrait les appartements : « Il n'y en a pas d'autre, répondit celui-ci, que l'électeur lui-même. — Je voudrais l'avoir aussi cet architecte, répliqua le roi, pour l'envoyer à Stockholm. — C'est de quoi il saura bien se garder, » repartit l'inspecteur. En attendant, le palatin proscrit, aux dépens duquel Maximilien avait agrandi ses États et son rang, se promenait dans ce palais à la suite de Gustave-Adolphe, qui semblait lui en promettre la conquête.

Pour conjurer sa ruine, Maximilien alla en personne solliciter, au camp d'Egra, Wallenstein qui venait de le trahir, et il se soumit à son autorité après la lui avoir arrachée. Dès ce jour il se tint au second rang, et disparut sous les deux gloires rivales du roi de Suède et du duc de Friedland, qui remplirent toutes les oreilles du bruit de leurs combats et de leurs morts tragiques. Cependant, toujours mêlé à leurs luttes, il sut, avec une habileté qui était alors sans exemple, se ménager des intelligences dans les deux partis qui déchiraient l'empire et l'Europe ; et lorsque, grâce au génie de Mazarin, de Turenne et de Condé, la France eut pris la haute main aux conférences de Munster, Maximilien, qui n'avait pas cessé d'être l'allié de l'Autriche, se trouva cependant être assez l'ami des Français, pour conserver, par leur médiation, la dignité électorale et le haut palatinat. Ainsi il fit deux parts dans sa vie : il passa la première à vaincre ; il employa la seconde à nouer les ruses les plus subtiles de la diplomatie. Je ne parle pas de sa vieillesse qu'il occupa de soins pieux pour expier les fureurs de sa jeunesse et les artifices de son âge mûr.

Tel fut l'architecte et le premier hôte du palais électoral de Bavière. Il n'avait cependant pas la prétention de s'attribuer publique-

ment l'honneur d'avoir bâti lui-même sa maison ; il avait auprès de lui, et à ses gages, une espèce d'artiste qui prêtait son nom aux plans de son altesse. Cet artiste, connu à Munich sous le nom de *Candid*, s'appelait Pierre de Witte. Né à Bruges vers 1548, il savait également peindre et modeler en terre ; il avait entrepris, pour se perfectionner, le voyage d'Italie, où il avait travaillé avec Vasari aux ordres du pape. Il avait ensuite été quelque temps au service du grand-duc de Toscane, pour lequel il avait dessiné des tapisseries. Pour se faire mieux venir des puissances ultramontaines, il avait italianisé son nom, et l'avait traduit par celui de Candito ou Candido, dont il signait ses ouvrages. Il est fort à présumer que c'est lors de son voyage en Italie que Maximilien se sera attaché le signor Candido ; il lui fit peindre presque toutes les décorations de son palais. Quelques auteurs, trompés par la modestie de Maximilien, ont ajouté que c'était Candid qui avait dessiné les plans de la Résidence. Mais comment concilier cette opinion avec le mot qui fut prononcé en présence de Gustave-Adolphe et dont l'authenticité est complétement historique ? D'ailleurs, le nom de l'artiste flamand est attaché à l'escalier du palais, que sans doute l'électeur lui abandonna comme un détail indigne de sa haute pensée. Pourquoi remarquerait-on que Candid a fait l'escalier, s'il avait fait le palais lui-même ? Du reste, tout ceci est plein de ténèbres ; et, je l'avouerai à notre honte, les biographes français ont confondu Pierre de Witte, Candido, qui travaillait à Munich au commencement du XVII[e] siècle, avec Liévin de Witte, peintre de Gand qui naquit dans les premières années du XVI[e].

Le palais, bâti par les architectes Maximilien et Candid, se divise en plusieurs compartiments qu'on appelle le Kaiserhof, le Brunnenhof, le Cappellenhof, le Grottenhof et le Kuchenhof. Ces mots sont les plus naturels du monde dans la langue allemande ; ils signifient la cour de l'empereur, la cour de la fontaine, la cour de la chapelle, la cour de la grotte et la cour des cuisines.

La cour de la fontaine est remarquable par un bassin de bronze, orné de divinités mythologiques, dans lequel les statues des quatre fleuves principaux de l'ancienne Bavière jettent de l'eau, au pied d'une statue d'Othon de Wittelsbach, chef de la maison qui règne à Munich. Ce monument est, dit-on, de Pierre Candid ; au même artiste on attribue encore le tombeau de l'empereur Louis IV, élevé dans la cathédrale dont je vous ai déjà parlé, et le tableau du maître-autel de la

même église. Il paraît que ce Pierre de Witte, à la fois architecte, sculpteur et peintre, tranchait du Michel-Ange à Munich. Si vous voulez savoir ce que je pense de son talent, je vous dirai qu'il me semble bien être le fils de sa patrie : c'est un Flamand qui a vu l'Italie sans pouvoir y oublier la Flandre.

Dans la cour de la grotte on trouve quelques restes assez curieux de ces rocailles et de ces coquillages qui ornaient les villas des seigneurs italiens à la fin du XVI[e] siècle. Lenôtre transporta plus tard ces ornements à Versailles ; avant lui, Candid et Maximilien les imitèrent dans la *Grottenhof*. Mais c'est surtout dans le *Hof-Garten* (le jardin de cour), que ces deux illustres collaborateurs avaient réalisé l'image de leur belle Italie. Ce jardin s'étend au nord, entre le palais et le jardin anglais. Là s'épanouissait autrefois tout le luxe d'une villa romaine ; de vastes allées divisaient le plan en quatre grandes parties, qui elles-mêmes se subdivisaient en élégantes plates-bandes, bordées de haies de buis et d'arbres nains ; des statues en airain doré brillaient parmi les fleurs et sous le feuillage. Des jets d'eau lançaient leurs fusées de cristal en l'air. Au milieu s'élevait un temple à fontaine, sur la coupole duquel la statue en bronze de la Bavière admirait ces conquêtes italiennes enchaînées à ses pieds. Vers le levant, on avait creusé le bassin d'un étang ; une chaussée, coupée par un pont, conduisait à une petite île où l'on trouvait deux pavillons de verdure. Des cygnes nageaient dans l'étang, à l'ombre des orangers, des lauriers et des aloès, sous l'abondante rosée que cent vingt-huit fontaines y répandaient sans cesse. Aujourd'hui, à la place de l'étang, il y a une grande caserne; à la place des plates-bandes, une forêt de châtaigniers. Mais lorsque les eaux et les lauriers ont disparu, l'Italie est encore restée maîtresse de cette terre où elle avait posé le pied.

Les modifications nombreuses qui ont été faites dans l'intérieur du palais n'ont guère laissé de trace des distributions ordonnées par Maximilien. Une seule partie de l'édifice a conservé la destination que l'électeur lui avait assignée. Il est vrai qu'elle est petite ; mais elle renferme elle seule plus de trésors qu'il n'y en a dans le reste du palais et dans la ville entière. En 1607, Maximilien fonda à la hauteur des tribunes de l'ancienne chapelle de la cour, un petit oratoire où il prodigua à Dieu et aux saints les bijoux dont se parent les femmes et les rois. C'est ce qu'on appelle ici la riche chapelle. Mais Candid a peint sur la porte une madone fort agréablement laide. Les papes

avaient couvert de marbre et d'or les murs de Saint-Pierre et de Sainte-Marie-Majeure; l'électeur voulut couvrir de diamants les murs de son oratoire.

Cette miniature de chapelle n'est éclairée que par deux croisées; son plafond, qui est tout en lapis-lazuli, est percé d'une miniature de lanterne; le pavé est formé des marbres antiques les plus précieux; les murailles sont ornées de mosaïques en pierre dure de Florence, imitant les plus fines peintures. Mais on ne voit percer que quelques parties de cette précieuse décoration qui est cachée sous un amas de richesses. Le grand autel du fond est tout en argent; à chacun de ses côtés, au-dessus de deux petits autels accessoires, s'élèvent de grands tableaux d'ébène dont les compartiments renferment des os de tous les saints de l'année, incrustés dans des pierres de toutes les façons; c'est un calendrier de diamants. Puis, à droite et à gauche, sont des armoires, des buffets, des vitrines dans lesquels on montre des trésors de bijouterie et d'orfévrerie, évalués à plusieurs millions. Ce sont des crucifix, des calices, de petits autels, de petites cathédrales en or et en pierreries, des reliquaires couverts de pierreries, des mitres brodées de pierreries, des ciselures et des émaux garnis de pierreries, des rosaires en pierreries. C'est partout de l'or rehaussé de perles, d'émeraudes, de diamants, de saphirs, d'améthystes. On attribue quelques-unes de ces joailleries à Benvenuto Cellini; on fait voir aussi un petit tableau, peint sur émail, d'une finesse imperceptible, qui décorait, assure-t-on, l'autel intérieur de Marie-Stuart. Tous ces objets sont des dons de la maison de Bavière. J'ai vu bien des larmes à soulager dans tout ce faste inutile. Que fait à Dieu l'attirail de votre pompe mondaine? Ne s'est-il pas préparé son immortelle parure de ses propres mains? L'abîme n'est-il pas son marchepied? Son trône n'est-il pas au-dessus des nues? Ne s'enveloppe-t-il pas de la lumière comme d'un manteau éblouissant? N'a-t-il pas donné à garder à la nuit son étincleante couronne d'étoiles? L'électeur Maximilien traitait Dieu comme les princes ses voisins; il pensait surprendre sa faveur par des présents, et il voulait se ménager son alliance pour le jour des partages éternels.

VI.

Appartement de Charles VII.

Passons à un autre prince, à un autre siècle, à d'autres monuments. Descendons de la guerre de trente ans à une guerre moins héroïque, de l'électeur Maximilien à l'empereur Charles VII. A mesure que la maison d'Autriche subissait les atteintes lentes et sûres de la politique française, la Bavière se détachait peu à peu de son alliance, comme si elle eût craint d'être entraînée dans sa ruine, qui semblait inévitable et prochaine. La France, de son côté, avait tout intérêt à ménager cet État, par lequel elle pouvait frapper l'Autriche d'une manière prompte et facile. Ferdinand-Marie, fils de l'électeur Maximilien, maria sa fille au grand dauphin, le fils aîné de Louis XIV. Après lui, Maximilien-Emmanuel se rangea du parti du grand roi, dans la fameuse guerre de la succession d'Espagne; nos politiques l'en récompensèrent en donnant l'empire d'Allemagne à son fils, l'électeur Charles-Albert, qui est connu dans l'histoire sous le nom de l'empereur Charles VII.

Ce prince avait épousé la fille de l'empereur Joseph Ier; bien qu'il eût renoncé aux droits que cette alliance lui donnait sur les provinces héréditaires de l'Autriche, il voulut les faire valoir après la mort de l'empereur Charles VI, qui n'avait laissé que Marie-Thérèse pour lui succéder. On crut en France que le temps était venu d'écraser la maison d'Autriche en Allemagne, comme on l'avait chassée d'Espagne au commencement du siècle. Par malheur, le pouvoir était encore aux mains du cardinal Fleury qui, par ses temporisations et ses parcimonies, coupait l'aile à toutes les idées hardies, à toutes les entreprises énergiques. Les répugnances du ministre furent pourtant vaincues; et Charles-Albert entra en Bohême avec l'appui et le crédit de la France. Mais à peine avait-il été reconnu archiduc d'Autriche à Lintz, qu'il fut abandonné à sa fortune par le retour des méticulosités du cardinal. N'ayant plus assez de force pour marcher promptement sur Vienne et pour s'y faire reconnaître par un coup d'éclat, il alla assiéger Prague, qu'il prit par escalade. Ne pouvant mieux, il s'amusa à s'y faire couronner roi de Bohême. Le maréchal de Saxe

lui ayant fait compliment sur sa royauté : « Oui, dit-il, je suis roi de Bohême, comme vous êtes duc de Courlande. » L'événement prouva qu'il disait vrai. Marie-Thérèse, secondée par les Hongrois et par son génie, l'obligea bientôt à défendre ses propres possessions.

A cette époque le maréchal de Saxe et le maréchal de Belle-Isle menaient les affaires de France en Allemagne. Le premier ne put rien faire de décisif dans les États autrichiens; mais le second réussit à la diète de Francfort, qui déféra la couronne impériale à son protégé. Dans cette suprême dignité Charles VII ne trouva qu'une source de malheurs. Chassé trois fois de la Bavière, il y rentra, à la fin de l'année 1744, pour y mourir quelques mois après. Si peu de temps qu'il ait séjourné à Munich, il s'y fit décorer un appartement dont la richesse annoncerait plus de bonheur. Lorsque Belle-Isle revint en France, après s'être immortalisé par la retraite de Prague, il ramena avec lui le comte de Saint-Germain, qui impatronisa à Paris l'illuminisme allemand. Par compensation, Charles VII monta son palais de Munich dans le dernier goût de France. C'est ainsi que les nations font de continuels échanges.

Le grand appartement de l'empereur Charles VII occupe le premier étage du palais de l'électeur Maximilien ; il est tout rayonnant encore des pompes et du goût du XVIIIe siècle. Assurément madame de Pampadour, qui commençait à régner vers ce temps-là, n'a jamais rêvé pour Louis XV une plus belle demeure ; et Versailles ayant été dévasté par la révolution, je ne sache pas qu'il y ait nulle part, sur l'existence des princes du siècle dernier, un renseignement plus complet et plus curieux que celui-ci.

Une antichambre conduit dans une salle de réception ; et celle-ci dans une salle d'audience. Chacune de ces deux dernières est ornée d'un baldaquin en velours cramoisi et d'un siége royal de la même étoffe. Les tapisseries sont des brocarts magnifiques, dont le fond d'or est accablé de palmes et d'arabesques en velours rouge ; les portières, même étoffe, pendent du plafond jusqu'à terre. Si on les écarte, elles laissent voir, dans le panneau placé au-dessus des portes, des têtes d'empereurs romains, dont la sombre couleur vénitienne s'accorde admirablement avec la teinte ardente du reste de la décoration. Au plafond, les caissons du XVIe siècle ont disparu, pour faire place à des filets errants et à des fleurs d'or entrelacées, qui sont comme le sceau de l'alliance de Charles VII et de Louis XV.

La grande salle d'audience a deux issues. Par celle de gauche, on entre dans la galerie verte, dessinée en forme de T, espèce de petit musée musqué, dont les chefs-d'œuvre sont une sibylle du Dominiquin, coiffée d'un turban, et quelques-unes de ces têtes de Carlo Dolce, qui dépassa, au XVIIe siècle, l'afféterie du XVIIIe. Ces doucereuses peintures sont encadrées dans des tentures de damas vert à si grands ramages, dans des glaces à baguettes si chargées de fleurs, dans des consoles si parées de guirlandes et de griffes, et enfin, dans un lieu si bizarrement coupé, que je ne pense pas qu'on puisse rien voir dans ce genre de plus extravagant et de plus historique.

Je fus étonné, lorsque après avoir retraversé la salle d'audience, j'entrai dans la chambre à coucher de l'empereur. Derrière une balustrade qui imite de son mieux celle des rois de France, s'élève un lit plus somptueux que tous ceux dans lesquels Louis XIV lui-même a jamais couché. Les rideaux seuls, qui ont une réputation européenne, contiennent de l'or pour une valeur de huit cent mille florins, ce qui fait plus de dix-sept cent mille francs de notre monnaie; ils sont si épais qu'ils forment une véritable cloison d'or mat autour du lit, lequel est immense et couvert de la même façon. Oh! la triste magnificence! Si elle pouvait inspirer un sentiment à l'hôte impérial qui dormait à son ombre, c'était sans doute la crainte de voir un clou se détacher de cette machine, et d'être enseveli sous le poids de ces pompeuses murailles. Les reliefs hauts et serrés de ce morne tissu lui donnent l'aspect d'un grand bosselage architectural; mais il me serait difficile de vous dire quel dessin ils figurent. On n'y lit pas l'histoire de Vénus, comme sur la courte-pointe que Delobel avait faite pour la jeune saison du grand roi. Ce qui est brodé sur le lit, ce ne sont plus des allusions mythologiques, ni des fleurs, ni des palmes, ni des lignes qui rappellent en rien la nature; c'est le XVIIIe siècle, cette convention suprême, qui s'y est moulé lui-même, en y traçant quelque chose d'incréé qui ressemble de loin à des faisceaux de sceptres. Les tentures et les portières, sans être aussi riches, reproduisent des ornements analogues; l'or y est plus abondant, et le dessin plus chargé que dans les autres pièces. Dans cette grande salle il y a de petits meubles de bois jaune, couverts d'incrustations roses, et encore tout parfumés d'ambre; la cheminée est ornée d'une magnifique pendule de Boule, qu'accompagnent deux grosses chimères en céladon d'un prix inestimable.

De la chambre à coucher on passe dans le cabinet des miroirs, qui est la merveille du lieu. Les murs sont couverts de glaces de Venise, mais non pas de ces vastes morceaux de verre que notre époque prise à raison de leur énormité. Le XVIII[e] siècle, à qui il fallait de la place pour jeter toujours des ornements à pleines mains, ne s'en fût pas accommodé. Aussi a-t-il eu soin de ne laisser entrer ici que de petits miroirs à travers lesquels il a fait pousser, depuis le sol jusqu'au plafond, une forêt de tiges d'or, qui s'épanouissent, en une multitude de girandoles. Sur chacune de ces mille consoles légères, une porcelaine se mire dans une glace; les vases de la Chine, tout bariolés de bleu et de vert, les charmantes figures de Saxe, qu'on croirait dorées par un beau soleil couchant, viennent là comme les fleurs de tous ces riches arbustes qui s'entrelacent sur les miroirs. Aux angles sont placés de grands candélabres d'or, et, çà et là, des siéges en satin blanc rayé de rouge. Au plafond est suspendu un lustre en ivoire, que Maximilien III a sculpté de ses électorales mains.

Ce boudoir conduit à un boudoir plus petit encore; dans celui-ci, des miniatures alternent sur les murs avec les miroirs et les tiges d'or. La touche mignarde et les légères couleurs de ces petites compositions font l'effet le plus singulier au milieu de leur riche encadrement; on croirait voir répéter un ballet de La Motte dans le boudoir de quelque maîtresse de Louis XV, et des bergères en rubans roses danser au milieu des glaces. Dans le nombre de ces ouvrages, se trouve pourtant une aquarelle précieuse d'Albrecht Duerer, laquelle représente saint Jérôme. Où ce grand homme s'est-il égaré? Le plafond est orné d'un lustre en ivoire plus beau et plus travaillé que celui du cabinet précédent; il est l'œuvre du grand-électeur Maximilien I[er]. Je ne sache pas que dans cet appartement on conserve rien du grand Candid. Je ne vous conduirai pas dans d'autres salles où l'on voit l'histoire de Bavière mise par celui-ci en tapisseries; je ne veux pas non plus vous faire descendre dans la chambre du trésor où l'on garde, au milieu des pierreries profanes, et à côté d'une statuette de saint George, tout or, agate, jaspe, rubis et émeraude, la couronne, le sceptre et le globe de ce malheureux empereur Charles VII. Voilà assez de richesses entassées et décrites; vous connaissez maintenant le passé du palais des souverains de la Bavière; vous avez vu l'Italie et la France y régner tour à tour en maîtresses. Il est temps de vous faire savoir ce que l'art a produit de nos jours pour cette demeure, et

si l'esprit national, enfin éveillé, n'a pas opéré quelque réaction contre l'invasion du goût étranger.

VII.

Le roi Maximilien-Joseph.

Avant de décrire les transformations plus récentes que le palais de l'électeur Maximilien a subies, il faut que je vous parle d'un homme qui est la cause première de ce qui se fait aujourd'hui à Munich.

C'était un gentilhomme comme il y en tant en Allemagne, allié aux plus grandes familles, mais réduit à une assez mince fortune par suite de ces morcellements infinis qui font de l'histoire allemande un dédale inextricable. Il était issu de l'une des branches les plus éloignées de la maison de Bavière; son frère aîné était duc de Deux-Ponts. Pour lui, il n'avait en naissant d'autre perspective que de devenir la souche d'une nouvelle branche qui se serait reléguée dans un petit apanage, et d'être le chef de la maison Bischweiler-Deux-Ponts-Birckenfeld. Mais, jeune encore, et ne voulant pas s'ensevelir dans la médiocrité de son sort, il vint prendre du service en France, et reçut de Louis XVI le commandement du régiment d'Alsace. La révolution ayant éclaté dans ces conjonctures, il quitta l'armée où il ne pouvait plus garder les serments qu'il avait faits au roi. Aidé par un soldat, qu'il revit plus tard général à Munich, il repassa le Rhin, et retomba, de l'autre côté du fleuve, dans l'obscurité d'où il avait espéré sortir. Mais son frère mourut en 1795; le colonel français devint duc de Deux-Ponts. Puis Charles-Théodore, prince palatin et électeur de Bavière, mourut en 1799; le duc de Deux-Ponts devint duc de Bavière. Enfin Napoléon, qui aspirait à régner au delà du Rhin, non plus comme Richelieu, mais comme Charlemagne, déclara, en 1805, une guerre mortelle à l'Autriche; le duc de Bavière étant entré dans son alliance, devint, la même année, roi de Bavière.

Ce n'était pas la première fois, depuis la guerre de trente ans, que la Bavière s'était rangée du parti de la France. Mais le roi Maximilien-Joseph eût été homme à prendre l'initiative de cette politique s'il n'en avait pas trouvé l'exemple dans sa maison. C'était un prince

philosophe, ami des arts et des lettres, qui avait les yeux tournés vers l'avenir et qui a éclairé l'esprit de sa nation. Il était simple dans ses goûts; on dit que, se promenant seul au milieu des rues nouvelles qu'il faisait bâtir, s'il voyait un étranger, il l'accostait, et, avec sa voix brusque et familière, lui demandait ce qu'il pensait de Munich. Il aimait vraiment le peuple, qu'il s'est efforcé, pendant tout son règne, de soustraire au joug des moines et des nobles; sa bonté a laissé des souvenirs qu'on se plaît à raconter.

Maximilien-Joseph pensait beaucoup plus à embellir sa capitale qu'à agrandir son palais. C'est lui qui avait tracé le plan primitif du faubourg qui est devenu une ville nouvelle; il lui avait donné la direction du couchant, comme s'il eût voulu orner la route qui conduisait chez ses nouveaux alliés et qui allait de son palais à celui des Tuileries. Pendant qu'il étendait ainsi l'enceinte de Munich, il faisait partager en deux étages la plus haute salle de la résidence, prenait le plus élevé pour lui et donnait l'autre à la reine sa femme. Durant toute sa vie, il se contenta de ce modeste appartement où son lit et son secrétaire sont encore à leur place. Cependant il fit dans le palais deux changements notables qui vous donneront une idée de son esprit et de son administration.

Le catholicisme des Bavarois a toujours été violent. Au XVII[e] siècle, l'électeur Maximilien imposa la conversion à tous ceux de ses sujets qui avaient embrassé la réforme. Lorsque les soldats de Gustave-Adolphe arrivèrent à Munich, ils y furent reçus comme les serviteurs de l'Antechrist; et s'ils s'écartaient en petit nombre, ils étaient massacrés avec d'affreux raffinements de barbarie, par une population que les prédicateurs avaient exaltée. Ce ne fut qu'à la fin du XVIII[e] siècle que les protestants bavarois purent enterrer leurs morts sans combats et sans scandale. Mais les vivants étaient moins favorisés, ils ne pouvaient avoir de culte public, et éprouvaient toutes les injustices que la force fait subir aux minorités opprimées. Maximilien-Joseph avait épousé une protestante, et sa tolérance naturelle le portait encore à protéger la religion de la reine; il demanda aux bourgeois de Munich de bâtir une chapelle pour les réformés; les bourgeois, dont les jésuites avaient fait l'éducation, n'y voulurent point consentir. Ce fut dans son propre palais que le roi donna asile aux protestants: il y fit disposer une salle pour les exercices de leur culte, et un logement pour leur ministre. Il ne les oublia point dans la constitution qu'il donna à

la Bavière en 1818, et qui prévint les vœux et les besoins du pays; il y stipula l'égalité des droits pour toutes les croyances religieuses.

A l'angle sud-est du palais s'élevait autrefois un respectable couvent de moines, peut-être celui qui a donné son nom à la ville ; à en juger d'après le plan des constructions actuelles, je pense même que ce couvent communiquait avec l'intérieur du palais, auquel il donnait, de ce côté, un air de ressemblance avec l'Escurial. Maximilien-Joseph, trouvant ses voisins incommodes, fit démolir leur demeure. C'était la conséquence de la proscription qu'il avait lancée contre les ordres mendiants, contre les ermites, contre l'opulence du haut clergé et les superstitions du clergé inférieur. Mais savez-vous bien ce qu'il eut l'audace de faire construire sur les ruines de ce couvent? Un théâtre. Il faut vivre dans l'atmosphère dévote de Munich pour comprendre quelle rumeur souleva cette maison des folies humaines qui prenait la place de la maison de Dieu. Le théâtre fut néanmoins achevé; il était très-beau ; d'excellents acteurs y furent appelés, toutes les nouveautés dramatiques et musicales du génie allemand qui était alors en sa pleine fécondité y furent offertes au public; mais personne n'y voulut venir, et la loge du roi était seule remplie tous les soirs. On fit plus, on prédit qu'il arriverait malheur à ce lieu d'impiété fondé sur une profanation. Et ce qu'il y a de plus violent, c'est que le malheur arriva. En 1823, il feu prit au théâtre. Tout Munich vint voir crouler l'officine de Satan et cria au miracle. Mais le roi, qui accourut aussitôt, lutta seul avec sa maison contre l'incendie. Les habitants laissèrent s'accomplir l'œuvre de Dieu; ils auraient cru mériter le feu éternel s'ils avaient jeté un seau d'eau sur celui du théâtre. Le théâtre brûla donc; le roi le fit reconstruire plus vaste, plus beau, et tout semblable à un temple. En 1824, avant de mourir, il eut le bonheur de le voir achevé. A l'heure où je vous écris, on commence à oser écouter l'*Oberon* de Weber, et le *Wallenstein* de Schiller, dans cette salle; quelques confesseurs ont eu le courage de dire que ce n'était que péché véniel.

Devant la haute colonnade du théâtre, sur la place qui porte le nom populaire de Max-Joseph, s'élève aujourd'hui la statue de ce prince. Les bourgeois de Munich en décidèrent l'érection en 1824, du vivant même du roi. Alors la Bavière n'avait pas encore de grand sculpteur; elle eut recours à Christian Rauch, de Berlin, dont M. David a fait un buste admirable. La figure colossale du roi, en

bronze florentin, repose sur un socle également en bronze, orné de reliefs ; trois grands degrés de granit forment la base du monument. Le prince est assis dans un fauteuil, et enveloppé du manteau royal; sa corpulence, sa figure, qui respirait plus la franchise que la majesté, le parti même que l'artiste avait pris pour dissimuler les désavantages de son modèle, présentaient des difficultés qui n'ont peut-être pas été vaincues. A mon sens, c'est surtout dans les reliefs que Rauch a montré son talent. Quatre lions de bronze forment les angles du piédestal, qui est coupé par des statues symboliques en haut relief. Les compositions qui occupent les espaces intermédiaires joignent à beaucoup de naïveté un dessin plein d'élégance; elles représentent, sur la face du midi, la prospérité nouvelle que la Bavière doit à la constitution de Maximilien-Joseph; sur la face du nord, à côté du génie de l'humanité réconciliant le catholicisme et le protestantisme, les arts commençant à renaître. Les figures de cette dernière partie sont historiques; ce sont les portraits de l'architecte Léon de Klenze et du peintre Cornélius, les deux premiers Allemands qui aient enfin donné à Munich cette parure des arts qu'elle avait jusqu'alors demandée à des mains étrangères. Mais les noms et les œuvres de ces artistes se rattachent plus spécialement à l'influence de l'héritier de Maximilien-Joseph.

VIII.

Le roi Louis.

Il n'y a pas de château qui n'ait son spectre ; et, comme vous pensez bien, ce n'est pas en Allemagne que cette règle souffrirait d'exception. Dans cette mystérieuse patrie des elfes et des walkiries, l'imagination a, de tout temps, peuplé l'espace de fantômes. Lorsque la foi naïve des premières époques s'est retirée d'eux, la poésie, cette dernière superstition des nations civilisées, a prolongé ici leur vaporeux empire. La philosophie, qui n'a eu chez aucun autre peuple moderne un développement plus suivi et plus complet, a aussi combattu pour eux à son insu. En rattachant au monde invisible de l'âme et de

l'infini tous les phénomènes de la vie matérielle, elle a tourné les intelligences vers des réalités supérieures à celles que le regard peut atteindre.

Comme tous les châteaux du monde, et surtout d'Allemagne, la Résidence de Munich a son fantôme. En montant l'escalier de l'empereur, à l'entrée d'un vaste corridor blanc, le voilà qui se dresse devant vous, avec sa figure pâle, sa grande robe noire à paniers et ses petites coiffes de blonde tombant sur sa chevelure poudrée. Ce fantôme s'appelait, de son vivant, Marie-Anne de Saxe. Fille de Frédéric-Auguste, roi de Pologne et électeur de Saxe, elle avait épousé, en 1747, le fils et l'héritier de l'empereur Charles VII; elle ne lui donna point d'enfants. Aussi, après la mort de son mari, la Bavière tomba dans les mains du prince palatin Charles-Théodore, lequel la transmit, comme je vous ai dit, à la branche de Deux-Ponts. C'est sans doute pour expier la faute d'avoir laissé interrompre la ligne directe des électeurs bavarois que cette malheureuse princesse a été condamnée à errer éternellement dans leur palais.

Je me figure que, si en effet la pâle électrice a la faculté de descendre tous les soirs du grand cadre dans lequel un peintre l'emprisonna au dernier siècle, elle ne doit pas être peu étonnée des changements qui sont survenus dans sa demeure. Tout fantôme qu'elle est, elle doit se perdre elle-même dans cet assemblage de constructions que le roi Louis a ajoutées à la demeure de ses prédécesseurs. Au midi, au nord, à l'est, la résidence de l'électeur Maximilien est aujourd'hui enfermée dans un vaste développement d'ailes toutes neuves. La façade du couchant, qui a été seule conservée, est comprise elle-même dans le retour des grandes bâtisses qui couvrent les autres faces. Lorsque le roi eut résolu de se faire construire un palais, M. de Klenze lui conseilla de l'élever sur un terrain vierge, où l'on ne serait pas gêné par le respect des anciens édifices. Le roi répondit, comme Louis XIV avait fait à Versailles, qu'il ne voulait pas détacher son monument de celui de ses ancêtres. Ces paroles peignent l'esprit de ce prince.

Peut-être avez-vous vu la gravure du portrait que M. Stieler a fait du roi de Bavière. Sous le grand manteau d'hermine on sent une organisation nerveuse; la main frappe le sceptre d'un mouvement hardi; sur la tête, maigre et fière, on est tout étonné de trouver, en ce temps débonnaire, quelque chose qui rappelle l'audace des vieux

chefs allemands qui précipitèrent le nord sur l'empire romain. Le roi n'a point toujours une expression si haute ; mais alors même qu'il ne pose point pour ses peintres, son visage mobile porte l'empreinte d'une nature passionnée. A quoi cette ardeur pouvait-elle se prendre? Elle s'est d'abord jetée sur les arts ; mais les arts ne sont qu'une forme de la pensée humaine. Poussé par l'inquiétude de ses instincts, le roi s'est déclaré le protecteur zélé du mouvement qui, depuis trente ans, ramène l'Allemagne du midi vers le système politique et religieux du passé.

Je vous ai dit que, dans la vie de l'électeur Maximilien Ier, il y avait deux parts, l'une pleine d'un dévouement chevaleresque pour le catholicisme et pour la politique de la maison d'Autriche ; l'autre, au contraire, marquée par une habile adhésion aux vues de la diplomatie française. Ses successeurs immédiats imitèrent de préférence cette seconde partie de son exemple, laquelle les a conduits, dans le commencement du siècle, au comble de leur grandeur. Seul de sa race, le roi actuel a revendiqué la première partie de l'héritage de Maximilien, celle qui avait été désertée par ses devanciers.

Tous les peuples de l'occident vivent sous le coup d'une réaction ; c'est de l'Allemagne méridionale qu'elle est partie. Faut-il s'étonner qu'elle s'y fasse sentir plus vivement que partout ailleurs ? En 1813, l'empereur d'Autriche vint en personne séduire le roi de Bavière dans ce même palais où Napoléon l'avait couronné. Maximilien-Joseph, ne pouvant résister à l'élan universel de l'Allemagne, se rangea au nombre de nos ennemis. Mais, tout en combattant l'esprit français chez nous, il le défendit chez lui avec opiniâtreté ; pour l'y maintenir, il lutta continuellement contre le saint-siége, contre l'archevêque de Munich, et enfin, le croiriez-vous ? contre ses ministres et ses ambassadeurs eux-mêmes, dont il fut plus d'une fois obligé de démentir les transactions. L'antique génie de la nation, contrarié par lui, a trouvé des dédommagements dans son successeur. Le roi Louis s'est formé sous l'impression de toutes les circonstances et de toutes les idées qui ont changé, en 1814, la face de l'Europe. Et s'il était vrai que son amour-propre eût été déjà froissé dans les rangs de l'armée française par la volonté de Napoléon, on s'expliquerait encore plus aisément qu'il se soit fait l'instrument d'un système en faveur duquel conspiraient toutes les traditions de son pays.

Les goûts de l'artiste sont venus se joindre aux sentiments du prince.

L'art du moyen âge n'a-t-il pas reçu chez nous l'hommage de toutes les opinions politiques? Que dis-je? ne semble-t-il pas que, par une secrète influence, il ait converti aux doctrines de la liberté les hommes éminents qui l'avaient d'abord célébré comme une des manifestations les plus éclatantes de l'esprit religieux et monarchique restauré par leurs soins? Au delà du Rhin, au contraire, il n'a servi qu'à raffermir dans les esprits les antiques opinions qui n'en avaient pas été suffisamment arrachées. En cherchant, dans la sépulture rouverte du moyen âge, les débris de l'art chrétien, le roi Louis y a retrouvé les traces de la politique catholique de ses ancêtres; et, après les avoir admirées, il a délibéré de les suivre.

Ce n'est donc plus le système de Max-Joseph qui règne à Munich. Les couvents que ce prince avait détruits se relèvent petit à petit, malgré les réclamations de la chambre des députés qui voudrait écarter du budget cet article ruineux. On a fait repeindre sur les armoiries de la capitale les moines qui en avaient été effacés. La dévotion qui reprend sur cette terre, accoutumée à l'engraisser, n'empêche pas la corruption de s'y accroître aussi; comme dans tous les pays catholiques, la liberté des mœurs est en rapport avec la superstition. Tandis que, d'une main, on ouvre la porte aux croyances et aux usages de l'Italie, de l'autre on signe un pacte d'alliance avec ce czar qui a profité des léthargies de l'Autriche pour se mettre à la tête de l'absolutisme européen, et qui, traversant dans tous les sens les États allemands, s'en vient rendre visite à leurs princes et leur donner son mot d'ordre comme s'ils étaient déjà ses vassaux. A l'heure qu'il est, la Russie joue en Allemagne le rôle que la France y remplissait au dernier siècle, Saint-Pétersbourg et Rome forment les deux pôles de la politique de la Bavière.

La politique et l'art vivent ici dans les plus intimes relations; aussi vous ai-je toujours parlé de l'une et de l'autre de ces deux puissances tout ensemble; elles s'expliquent réciproquement. Vous savez donc au profit de quelles tendances travaille la nouvelle génération d'artistes qui peuple Munich. Tout s'y fait sous l'influence d'un système diamétralement opposé à celui qui inspire chez nous les âmes élevées et les œuvres les plus remarquables. Je ne me suis point dissimulé l'hostilité profonde qu'on y nourrit contre la France; mais je n'en suis point alarmé, et j'étudie sans effroi la civilisation d'un peuple dont nous n'avons rien à craindre, et qui a tout à espérer de nous.

Je me souviens que les idées qui l'animent actuellement lui ont été suggérées par nos ennemis ; mais je n'oublie pas non plus que chez ses ennemis on peut rencontrer d'excellents exemples et de salutaires méditations.

Je remarque d'abord que, si la pensée qui préside au mouvement des arts en Bavière est réactionnaire, elle n'est ni intolérante ni exclusive. Le roi Louis, n'étant encore que prince héréditaire, a fait un assez long séjour en Italie, et, comme l'électeur Maximilien, il s'est pris de passion pour cette terre privilégiée dont il a voulu refaire une image durable dans sa capitale. Mais ce n'est pas à une madone qu'il a borné son imitation, comme l'électeur avait fait. S'il a été initié, par l'école d'Overbeck et de Cornélius, aux productions de l'art religieux du XIVe et du XVe siècle, il n'a négligé ni les œuvres de la renaissance qui leur succéda, ni les monuments de l'antiquité auxquels celle-ci le conduisit. Il a associé dans son enthousiasme le paganisme athénien aux inspirations de la foi romaine. Aussi fut-il l'un des premiers princes de l'Europe qui secoururent les Grecs révoltés. A la même époque, il adressait à Gœthe des vers qui, comme vous savez, ne sont pas les seuls qu'il ait faits; il avait couru à Weimar pour serrer l'auteur de *Faust* dans ses bras, et il me semble que cette circonstance n'est point indifférente. Gœthe, dans son panthéisme qui cachait le doute, s'était passionné pour toutes les époques de l'histoire humaine; il avait pris tour à tour le costume de Gœtz, d'Iphigénie et de Clavijo. Tout ce qui s'accomplit à Munich a plus d'un rapport secret et significatif avec les productions de cet esprit vaste, entreprenant et partagé.

Considérez le palais que M. de Klenze a bâti pour le roi; en jetant seulement un regard sur l'extérieur, vous vous ferez une idée de la facilité avec laquelle l'art revêt ici des formes diverses. Au midi, sur la place de Max-Joseph, s'élève une belle façade de style florentin. Rien ne put être obstacle à cette imitation du palais Pitti ; si Brunelleschi avait à sa disposition les blocs énormes des carrières de l'Étrurie, et si M. de Klenze n'avait que des briques à son service, peu importait. Le roi voulait entourer sa royauté d'une de ces fortes cuirasses de pierre, derrière lesquelles les seigneurs florentins du moyen âge mettaient leurs richesses en sûreté; il fallut bien, pour lui obéir, façonner des bossages toscans, et, comme dans la résidence des grands-ducs de Florence, placer au-dessus du premier étage une sorte

d'attique qui n'occupât que la moitié de l'étendue totale de la façade. Voilà le côté par lequel le palais rappelle le moyen âge.

La façade du nord, lorsqu'elle sera terminée, aura presque deux fois la longueur de celle du midi ; elle présente la ligne simple de l'antiquité, rehaussée par les pompes de la renaissance. Au centre s'élève, sur un portique avancé, un grand balcon qui soutient lui-même une colonnade, et qui est l'accompagnement et la traduction extérieure de la salle du trône ; l'entablement qui surmonte les colonnes porte huit statues qui représentent les huit cercles de la Bavière. Voilà le côté païen du palais.

Vous connaissez la façade du couchant, elle est composée de l'ancienne façade de la résidence de l'électeur Maximilien et du retour des deux faces nouvelles. A l'orient, le palais est aussi isolé ; de ce côté, il a jeté, à des époques différentes, une multitude d'éperons dépareillés que l'exécution des plans de M. de Klenze coordonnera. Là pourtant s'élève déjà et domine la nouvelle chapelle de la cour, où la peinture et l'architecture ont lutté de richesse, et qui est, sans contredit, le bijou le plus précieux de Munich. Ne croyez pas qu'on ait fait prendre à cette chapelle la livrée d'aucune autre partie du monument ; on lui a donné ces formes byzantines, qui se retrouvent partout à l'origine de l'art moderne, et qui sont évidemment pour nous ce que le style des vieux temples doriens de Sicyone et de Corinthe devait être pour les Grecs de l'époque d'Alexandre.

Aucune des écoles qui se partagent les suffrages de la France n'oserait se permettre de semblables témérités. Le romantisme lui-même, tout en réclamant la liberté, avait inscrit sur sa bannière des édits irrévocables de proscription. Aujourd'hui encore, bien que la fureur de ces premières déclarations de guerre soit singulièrement attiédie, les artistes qui en ont été témoins demeurent frappés de stupeur et s'interdisent la plus grande partie des formes données ou possibles. A en juger d'après nos expositions de peinture, ou d'après la mode de nos décorations architecturales, on dirait que ce n'est qu'à partir du règne de François I[er] et jusqu'à la fin de celui de Louis XIII que l'humanité a été digne d'attention et de mémoire. Cette monotonie est non-seulement la plus insipide de toutes les punitions qu'on puisse infliger à un honnête homme, mais encore la plus triste preuve de petitesse qu'une nation puisse donner. Au dernier siècle, on s'écriait : Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? On avait sans doute

raison. Depuis on s'est écrié bien souvent : Qui nous délivrera du moyen âge et de la renaissance ? Et je pense qu'on n'avait pas entièrement tort. Le mal profond de notre pays, c'est de n'avoir jamais pu lier deux idées ensemble; nous nous jetons avec fureur et tout entiers sur une pensée ; nous proclamons qu'en elle seule résident la vérité absolue et le goût parfait ; nous ne voulons plus voir que sa forme, nous bannissons toutes les autres. Mais bientôt la vérité et le goût se vengent ; nous périssons d'ennui dans les bornes que nous nous sommes données ; nous les renversons alors sans nous souvenir des plaisirs que nous leur devons ; et, tout en croyant reprendre notre liberté, nous nous forgeons de nouvelles chaînes que nous romprons encore demain. Si j'écrivais la langue du dernier siècle, je vous dirais que c'est parce que nous sommes trop fidèles que nous devenons inconstants.

Que fait-on aujourd'hui à Paris ? on n'y sait plus composer des drames qu'avec le petit manteau de la renaissance ; et d'honnêtes architectes, chargés d'agrandir l'hôtel de ville, en dessinent les trois nouvelles façades sur le même plan, appliquant ainsi aux productions du moyen âge une routine qu'ils ne sauraient appuyer sur aucun exemple de la saine antiquité. Grand Dieu ! que diraient ces gens-là du palais du roi de Bavière ? Pour moi, qui crois que l'architecture est une langue à laquelle il n'est pas plus permis qu'à toute autre d'être ennuyeuse, je leur demanderai ce qu'ils penseraient d'un poëte qui ferait imprimer trois fois le même chant dans un même volume. Le palais du roi Louis est comme un livre dont les quatre parties, composées dans quatre siècles différents, embrassent l'histoire de l'art et du monde. Mais ceci n'est-il point une autre fiction ? S'il est équitable d'étudier avec impartialité et d'admettre toutes les époques de l'art, n'est-il pas déraisonnable de les imiter et de les reproduire toutes ensemble dans le même temps et dans le même lieu ? Chaque époque, et la nôtre aussi bien que toutes celles qui l'ont précédée, ne doit-elle point avoir son architecture propre ? N'est-ce point dans la variété des besoins qu'ils sont appelés à satisfaire, et non dans la multiplicité des exemples qu'ils peuvent reproduire, que les artistes doivent puiser le sentiment d'une indépendance bien entendue ?

IX.

D'un certain abus de l'art.

La première chose qui frappe, lorsqu'on entre dans les nouveaux appartements de la Résidence, c'est qu'il n'y a partout que de l'art. Il fut des époques, dans l'antiquité et pendant le moyen âge, où les ustensiles les plus ordinaires prirent des formes pleines de goût, et furent ornés de ciselures précieuses ; les cabinets d'antiques, les collections de curiosités gothiques fournissent des renseignements également intéressants sur cette application de l'art aux produits de l'industrie. Les travaux qui en portent l'empreinte nous paraissent mériter la plus haute attention. C'est en façonnant les objets qui sont le plus souvent à la portée des hommes que l'art atteint vraiment son but, qui est de rappeler sans cesse un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à l'inerte et imbécile matière. Mais ce n'est pas dans ce sens que l'art règne en maître absolu dans le palais des rois de Bavière ; il n'y a pas transformé l'industrie, il l'y a supprimée. Ce despotisme est-il aussi digne d'approbation ?

Lorsque le roi Louis demanda à M. de Klenze le plan de ses nouveaux appartements, il lui manifesta la volonté expresse de ne voir figurer dans leur décoration ni tapis, ni draperies, ni tentures, ni bois, et de n'y admettre que les meubles dont on ne pourrait absolument se passer. Les marbres ou les stucs, les peintures et les sculptures. étaient les seuls ornements qui fussent à la disposition de l'architecte. Pour comprendre tout son embarras, il faut avoir parcouru cette immense suite de salles, dont la décoration était réduite à des ressources si bornées. Dans l'aile du midi, qui fut commencée la première, le nombre des salles qui composent les grands appartements du roi et de la reine ne s'élève guère à moins de vingt ; et quoique l'aile du nord, destinée aux grandes salles de réception, soit divisée en moins de compartiments, elle n'est pas moins étendue. Il était presque impossible de ne pas paraître froid et monotone, en ayant à fournir une si longue carrière avec des moyens si restreints ;

cependant M. de Klenze me paraît avoir résolu avec bonheur le problème qui lui était posé. Il est vrai qu'il a d'abord obtenu grâce pour certaines boiseries privilégiées qui ont quelques-unes des qualités des minéraux ; avec leurs vives couleurs naturelles, et leurs veines dures et résistantes, il a formé des parquets qui sont comparables aux plus belles mosaïques. Il a varié de son mieux la forme des plafonds, qui sont tantôt étendus comme de grands dais chargés de caissons étincelants, tantôt arrondis et couverts de peintures sur les arcs heureux de leurs voûtes. Enfin, la distribution et l'intérêt des compositions qui décorent les murailles en font oublier la nudité ; ils empêchent qu'on ne remarque l'exiguïté des tissus qui encadrent les fenêtres sans les voiler, et la médiocrité des meubles déguisée à peine sous une teinture blafarde que sillonnent de rares filets d'or. Les peintures, dont on a ménagé avec art les sujets et le style, courent ordinairement en frises au-dessus des stucs ; d'autres fois, elles descendent dans le stuc, sous forme de tableaux ; souvent, comme je l'ai dit, elles envahissent le plafond et les murs tout entiers ; puis, çà et là, elles font place aux sculptures et aux reliefs de gypse blanc qui se détachent admirablement sur des fonds colorés. Vous allez ainsi d'un bout à l'autre, toujours tenu en haleine par quelque modification nouvelle et inattendue de ce motif principal de décoration, qui semblait d'abord si peu susceptible de fécondité et de chaleur.

Mais si l'artiste est sorti avec honneur de cette lutte difficile, ce n'est pas une raison pour louer de la même manière l'idée sous l'influence de laquelle il a agi. Ne vous semble-t-il pas que, précisément par l'effet de ce culte exclusif et exalté qu'on professe ici pour les arts, on a manqué, dans cette circonstance, à leur véritable destination ? En quoi le palais, ajusté comme je viens de vous le dire, ressemble-t-il à une demeure humaine ?

L'architecture des habitations a aussi sa poésie. Cette poésie a des modulations différentes, selon les climats et les époques où elle se fait jour ; mais c'est la méconnaître que de vouloir lui ôter l'accent que lui donnent le mobilier ordinaire et les habitudes caractéristiques des hommes dont elle abrite l'existence, et dont elle doit résumer l'esprit. Que de fois j'ai rêvé qu'on pourrait écrire un livre plein de charme, et d'une émotion à la fois douce et élevée, en faisant l'histoire des formes et des ornements successifs que la maison, cette enveloppe de l'individualité humaine, a revêtus depuis le commencement du

monde jusqu'à nos jours ! Avec quel plaisir on suivrait, à travers les variations de leur toit, et de leur industrie domestique, la civilisation des peuples qui ont laissé de si illustres monuments de leur vie publique, mais dont la vie privée est si inconnue ! Et cependant c'est le culte des dieux Lares, qui peut seul nous faire bien comprendre le culte des divinités de la patrie ; c'est de la famille, comme d'une ruche pleine de parfums et de trésors cachés, qu'est sorti l'essaim de toutes les vertus politiques et de tous les grands dévouements qui ont changé la face du monde. Recevez, heureux amis, l'hommage d'une pensée que vous m'avez inspirée ; c'est dans cette retraite, où vous passez des jours si calmes et si beaux, que j'ai appris à lier de grandes idées à des objets qui laisseraient la foule indifférente. Oh ! dites-moi, dans les plus petits coins de votre demeure, parée avec une exquise simplicité, n'y a-t-il pas un écho de vos âmes pures et fidèles ? et ces meubles délicats, que votre main touche chaque jour, ne réfléchissent-ils pas les charmantes visions de vos esprits ?

Je ne saurais rien lire d'analogue dans ce palais, dont je viens de vous ouvrir le seuil ; mon œil est frappé par une profusion d'images qu'on retrouverait difficilement dans un château moderne; mais toutes ces peintures habilement ordonnées, que m'apprennent-elles sur les habitudes des hôtes de cette demeure ? Je sais que je suis chez un prince ; mais il m'est impossible de deviner qui il est. Je puis bien à ces tableaux juger de quelques-unes des tendances de sa politique; mais son existence, la trace visible de son caractère, de ses mœurs, de sa pensée, où pourrai-je les apercevoir ? Rien de ce qui est naturel et vrai ne se montre dans ce palais; tout y est figuré, solennel et d'autrefois : l'art y a étouffé la vie.

Qu'on ne dise pas que l'industrie n'est point développée en Bavière comme en France, et que le roi a fait un acte de nationalité en refusant d'emprunter à des peuples étrangers ce luxe qu'il ne pouvait satisfaire chez lui ; car je retrouve hors du palais, dans les perspectives qu'on lui a préparées, cette même absence de la nature que je viens de signaler dans l'intérieur. Votre retraite est si complétement entourée d'aspects sublimes et touchants, que vous avez éprouvé le besoin de tirer un voile, en certains endroits, entre vous et ces Alpes majestueuses, dont les aiguilles, les neiges, les lacs et les forêts viennent assaillir votre pensée de tous côtés. Vous savez, amis, si j'ai compris cette réserve et cette sorte de pudeur avec laquelle

votre maisonnette s'est enveloppée dans son vêtement de feuillage, à la face de tant de magnificence. Il me semble qu'on aurait dû ici imiter votre délicatesse et ménager, autour de ce palais où l'art a tout envahi, des aspects qui pussent soulager les yeux ou les distraire; mais lorsque, des appartements du roi, qui occupent l'aile florentine du midi, le regard tombe sur la ville, au lieu d'y rencontrer ces découpures libres et originales que les habitations humaines présentent ordinairement et qui feraient un agréable contraste avec la symétrie intérieure, il y trouve toujours les mêmes images et les mêmes préoccupations. De l'autre côté de la place Max-Joseph, s'élève, vis-à-vis le palais, une façade qui n'a d'autre destination que d'offrir aux yeux du roi une silhouette architecturale. C'est un portique italien dont les murs intérieurs, facilement visibles à travers leurs minces colonnes, sont teints de ce cinabre ardent, couleur favorite des anciens, répandue sur leurs vases et sur leurs peintures. Indifférente à l'édifice dont elle n'est que le côté, cette façade a, pour les Bavarois, un mérite qu'on ne ferait pas facilement apprécier à des Français. Peut-être avons-nous tort de ne trouver un monument à notre goût que lorsqu'il est blanc et net du haut en bas. Les anciens, à n'en pas douter, employaient la couleur comme ornement accessoire dans l'architecture et dans la sculpture; et je veux bien admettre encore que leurs couleurs, plus fondamentales et moins nuancées que les nôtres, pussent choquer à tort nos yeux habitués à des teintes plus équivoques et plus fondues. C'est en quelque sorte pour montrer un spécimen des exemples qu'il a trouvés chez les Grecs, que M. de Klenze a donné à son portique cette couleur crue et hardie dont il a reproduit l'essai plusieurs fois. Mais était-ce devant les fenêtres de ce palais, qui n'a d'autre décoration que celle des peintures, qu'il fallait encore placer celle-ci?

Les sensations que donne l'art véritable sont d'une telle finesse, qu'on ne saurait les concevoir sans une certaine sobriété; et, pour ne pas chercher des modèles hors de la France, lorsque les rois ont prodigué dans leurs habitations le luxe le plus fastueux, on a su leur conserver au dehors des perspectives qui dussent toute leur beauté à un autre ordre de sentiments. Les forêts de Fontainebleau et de Compiègne, les jardins que Le Nôtre a dessinés à Versailles et aux Tuileries, n'ont-ils pas tempéré la magnificence de ces demeures, en jetant leurs paysages au milieu des œuvres du génie humain? Vous voyez que

c'est un monument d'érudition qui tient la place de la nature devant l'aile du sud de la Résidence ; l'aile du nord, qui donne sur le jardin de la cour, offrait du moins l'occasion de prendre une revanche; mais, je vous l'ai dit, c'est une forêt inculte de châtaigniers et une caserne qui occupent, de ce côté, l'espace où se dessinait autrefois la villa romaine de l'électeur Maximilien. Du haut des terrasses du second étage du palais, on aperçoit, au midi, les sommets du Tyrol. M. de Klenze, qui a visité Athènes et Corinthe, a dû souvent demander au ciel pourquoi il n'avait pas rapproché de vingt lieues ces belles Alpes, qui couronneraient si bien les monuments de Munich, et qui mêleraient au sentiment de l'art qu'on y respire, je ne sais quel air plus frais et plus robuste, le souffle libre des montagnes !

X.

Peintures des grandes salles.

Pour vous faire comprendre tout ce que la décoration du palais contient de choses excellentes, je vais examiner les peintures dont elle se compose. Ainsi, je vous initierai peu à peu aux œuvres d'art de ce pays ; et, en vous donnant une base sur laquelle vous pourrez commencer à exercer votre jugement, je vous mettrai à même d'estimer la valeur des classifications que j'ai le dessein de vous présenter. J'essayerai, plus tard, de caractériser l'art actuel de l'Allemagne dans son entier, de déterminer le rang qu'occupe, au milieu des autres écoles germaniques, celle de Munich la plus considérable de toutes, d'apprécier ses maîtres, les principes qu'ils ont mis en lumière, les ouvrages sur lesquels se fonde l'espoir de leur renommée. Il faut aujourd'hui continuer dans l'intérieur du palais nos recherches encore désintéressées, et voir si nous n'y rencontrerions point en quelque endroit la pensée qui a présidé au développement du nouvel art allemand.

L'aile du nord, dont les appartements sont encore en construction, est celle que nous visiterons la première. Elle est destinée, comme je

vous ai dis, aux salles de représentation ; mais il ne s'y rencontre pas de ces grandes galeries comme on en trouve dans nos palais où une aristocratie nombreuse se pressait sans cesse aux portes des appartements royaux. Deux vastes salles, l'une pour le trône, l'autre pour les bals, séparées par trois avant-salles qui peuvent alternativement servir d'antichambres à chacune des deux grandes pièces, composent tout le premier étage des constructions récentes. L'une des extrémités n'est pas élevée jusqu'au faîte, et de grands pans de brique n'ont pas encore reçu l'enduit qui doit les dissimuler. Cependant, la salle du trône qui occupe le centre de toute la façade, reçoit déjà les ornements les plus délicats. Un des peintres les plus renommés de l'école, M. Jules Schnorr, est installé dans les pièces suivantes qu'il commence à peindre, avant qu'on ait couvert la salle de bal qui leur sert d'issue. Enfin, M. Hiltensperger exécute les dessins de M. Schwanthaler sur les murs du rez-de-chaussée, avant qu'on ait achevé le plancher de l'étage supérieur. Il y a vraiment quelque chose de magique dans la promptitude et dans la simultanéité de tous ces travaux.

Le sujet que M. Jules Schnorr doit traiter est vaste ; il comprend les trois grandes époques du moyen âge allemand. La première pièce, en partant de la salle de bal, sera consacrée au cycle de Charlemagne qui a créé le saint-empire romain ; la seconde au cycle de Frédéric Barberousse, l'un des héros de la grande lutte du sacerdoce et de l'empire ; la troisième retracera la vie de Rodolphe de Habsbourg qui jeta, au XIII[e] siècle, les fondements de la maison d'Autriche, et avec lequel on considère ici que le moyen âge a fini. Pour nous, le moyen âge n'expire qu'aux pieds de Charles-Quint, sur le seuil du XVI[e] siècle : où nous n'apercevons que l'aurore, les Allemands distinguent déjà le jour. De ces trois salles, celle qui est la plus voisine du trône a seule reçu un commencement de décoration. Dans le peu que j'ai distingué, à travers les préparations de l'esquisse, je n'ai rien vu d'inférieur à ce que la réputation de M. Schnorr me faisait attendre. J'ai trouvé une grande énergie jointe à la naïveté qui convient aux sujets du moyen âge ; les proportions colossales des tableaux de mur y sont soutenues avec une audace tout à fait virile. La frise, composée de génies symboliques qui forment une marche triomphale sur un fond d'or; m'a paru d'une très-belle couleur.

Voilà donc l'Allemagne qui commence à poindre dans ce palais allemand, et, bien qu'ébauchée à peine, je n'ai pas été fâché de l'y

rencontrer enfin. Mais comment vous figurez-vous qu'on va décorer les salles du rez-de-chaussée? L'endroit est humide, tourné au nord, dont la délétère influence est encore augmentée ici par l'inconstance du climat. N'importe, pour se conformer au désir du prince, on y mettra aussi des peintures, et non pas des toiles scellées dans les murs, mais bien des tableaux faisant partie des murs eux-mêmes. Il est vrai qu'en Allemagne on emploie un procédé des anciens, dont on a retrouvé le secret dans les fouilles de Pompéi et d'Herculanum, et qui consistait à délayer avec le pinceau de la cire fondue pour donner à la couleur plus de solidité et d'éclat à la fois. Cette manière de peindre qui s'appelle à l'encaustique, peut avec succès suppléer la peinture à fresque au milieu de notre atmosphère chargée de brumes et de vapeurs. Quel est le sujet des peintures à l'encaustique du rez-de-chaussée? Sous le drame de l'histoire allemande, le roi a voulu qu'on peignît l'épopée de la Grèce ; et vingt-quatre parois recevront la traduction des vingt-quatre chants de l'*Iliade*.

Si vous êtes étonnés de voir Agamemnon assis dans un palais germain à côté de Charlemagne, ne le serez-vous point davantage d'apprendre que M. Schwanthaler, à qui la peinture colossale des vingt-quatre chants de l'*Iliade* a été confiée, est un sculpteur? Ce jeune statuaire, dont sans doute le nom se répandra bientôt d'un bout de l'Europe à l'autre, est aussi, je ne dirai pas un grand peintre, mais un grand dessinateur. A Munich, il n'est point rare de voir des peintres qui ne peignent point. M. Cornélius, par exemple, dont l'Allemagne s'étonne un peu de voir le nom prononcé par les nations étrangères, comme le résumé de son art renaissant, doit tout le bruit de sa gloire aux élèves qui peignent ses ouvrages, et le déclin inévitable de son talent au peu d'habitude qu'il a de manier lui-même le pinceau. Louis Schwanthaler ne peint pas ; mais son imagination est d'une verve intarissable, et son crayon est souvent d'une ravissante pureté.

A tous ces dons il unit un bonheur plus grand ; un de ses amis d'enfance, même âme dans un autre corps, a devoué à sa gloire des qualités qui auraient pu l'immortaliser lui-même, et s'est consacré à revêtir des prestiges de la couleur les compositions d'un génie qu'une seule forme ne peut satisfaire. C'est M. Hiltensperger qui peint ordinairement les dessins de M. Schwanthaler ; il lit la pensée de son ami comme la sienne propre, et pourrait y suppléer au besoin. Ces deux

artistes jumeaux se complètent et se ressemblent si parfaitement, qu'on ne saurait distinguer le trait de l'un de celui de l'autre. Mais quelle touchante abnégation n'y a-t-il pas dans celui des deux qui semble ainsi dérober d'avance à son nom les hommages de la postérité pour augmenter la renommée de son ami? J'aurais grande envie de promettre aux pages de l'*Iliade* qu'il vient d'entreprendre, qu'elles éclipseront tout ce qu'on a peint à Munich jusqu'à ce jour; mais je ne veux pas analyser une ébauche. Quant à l'association des deux talents fraternels, nous en trouverons des exemples nombreux avant de quitter le palais.

La salle du trône mérite de nous arrêter encore quelques instants. Elle présente une des plus belles formes de parallélogramme qu'on puisse voir; sa grandeur même offrait une difficulté sérieuse : pour y obvier, l'architecte était condamné à s'abstenir non-seulement du secours des draperies, mais encore de celui des peintures. Afin de dissimuler la nudité des murailles, il a dessiné à droite et à gauche, dans le sens de la longueur, une double galerie, soutenue par des colonnes corinthiennes. Ces deux tribunes, en rétrécissant pour les yeux la partie inférieure de la salle, ajoutent à l'effet de l'immense plafond qui s'étend sans obstacle dans tous les sens, et dont les beaux caissons où l'or enlace le bleu et le blanc, couleurs nationales de la Bavière, produisent, à cette haute distance, l'effet d'un firmament tout étoilé. A l'extrémité orientale, l'issue a été pratiquée entre de grandes colonnes, qui rappellent le motif principal de la décoration et qui encadreront merveilleusement le trône et la salle entière aux yeux des personnes placées au dehors.

Entre les colonnes qui supportent les deux galeries latérales, dans les espaces qui ne sont point occupés par les fenêtres, doivent être placées quatorze statues colossales en bronze doré, représentant les princes les plus illustres de la Bavière. Louis Schwanthaler a été chargé de les modeler. Une de ces figures est déjà placée; c'est celle du grand électeur Maximilien. On ne peut regarder sans éblouissement cette masse de quinze pieds de haut, toute resplendissante d'or. La tête et les mains sont trempées d'or mat, pour faire contraste avec l'éclat des armures et du reste de l'ajustement. Ce n'est qu'à Munich qu'on a pu dorer, dans les temps modernes, des blocs aussi considérables; les dangers qui accompagnent le dégagement du mercure dans lequel on est obligé de mêler l'or qu'on veut attacher au bronze, ont borné

jusqu'à ce jour l'application de ce procédé aux plus petits objets du luxe domestique. Mais la fonderie royale de bronze, qui est un des établissements les plus intéressants de cette capitale, doit à M. de Klenze des appareils nouveaux à l'aide desquels on peut opérer sans crainte l'évaporation d'une énorme quantité de mercure. Grâce à ce résultat, qui mérite de fixer l'attention des autres gouvernements, on peut donner aux grandes œuvres de la sculpture une splendeur qui rivalise avec celle de l'antiquité. Plus prodigues que nous, les peuples anciens appliquaient l'or par feuilles épaisses aux travaux de la statuaire. En ce point, comme en beaucoup d'autres, nous ne saurions imiter leur magnificence.

J'ai vu à la fonderie royale la plupart des statues qui doivent accompagner celle de l'électeur Maximilien : à côté de ces mâles figures du moyen âge, dont M. Schwanthaler a si noblement compris la rudesse, se rencontrait, auprès des mêmes fourneaux, la statue colossale de Schiller que Thorwaldsen a modelée pour la ville de Stuttgard, et que le roi de Wurtemberg a fait fondre à Munich. Schiller avait puisé dans sa conscience cette force que la barbarie des temps avait seule donnée aux descendants d'Othon de Wittelsbach; l'énergie et la piété de son âme rayonnaient tout ensemble sur le mélancolique visage du poëte; sa tête, si pleine de puissance dans son affaissement, était un admirable sujet d'étude. Thorwaldsen n'en a tiré qu'un médiocre parti ; indécise dans ses contours, négligée dans ses draperies, presque dénuée de caractère, la statue du sculpteur Danois paraissait inférieure à ces fières mines princières, que M. Schwanthaler a moulées sur le plus beau type tudesque.

Ces statues gothiques et les cartons de l'Iliade, marquent les deux tendances, entre lesquelles se partage le talent de M. Schwanthaler. N'est-il pas surprenant de voir ainsi, non-seulement assemblés dans le même palais, mais encore reproduits par la même main, les souvenirs et les styles rivaux de la Grèce et de l'Allemagne ? ne sent-on pas percer visiblement dans tout cet art la volonté d'un grand *dilettante*, qui, selon qu'il vient de visiter le château de Nuremberg, ou de décacheter les dépêches du roi d'Athènes, redemande à ses statuaires les formes de Pierre Vischer et d'Albrecht Duerer, ou bien à ses peintres les images et les combats d'Homère ?

XI.

Peintures des appartements du roi.

La partie méridionale du palais a été terminée en 1836 ; son premier étage est tout entier affecté aux appartements du roi et de la reine. Vous avez vu l'Allemagne et la Grèce se disputer la décoration de l'aile du nord ; dans celle du sud, elles ont fait un partage égal. Les appartements du roi sont ornés d'une suite de peintures représentant l'histoire de la poésie grecque ; les appartements de la reine sont consacrés à la poésie allemande.

Au lieu de remplir sa demeure de ces images que la vanité commande, et que la flatterie est toujours prête à prodiguer, le roi de Bavière a fait placer sous ses yeux la traduction vivante des poëtes qui ont reçu la mission élevée de donner des leçons aux peuples et aux princes. Qui se refuserait à louer une semblable pensée? En faisant peindre sur les murs de la Résidence les œuvres de ces poëtes grecs qui seront à jamais l'orgueil de la démocratie, le roi Louis a rendu, ce nous semble, un autre service aux arts. Si l'on en croyait les écrivains qui se sont placés chez nous à la tête de la réaction de l'art catholique, les Grecs ne mériteraient que notre dédain ; et les glorieuses ruines du Parthénon, qui ont inspiré tant de grands artistes, ne seraient plus qu'une muette et stérile poussière. En donnant un démenti solennel à ces misérables blasphèmes, l'école de Munich est d'autant moins suspecte qu'elle a plus de droit que la nôtre à représenter l'art du moyen âge. Pour moi, les travaux qu'elle a exécutés dans les appartements du roi me semblent jeter un jour tout particulier et tout nouveau sur cette grande question de la renaissance qui agite aujourd'hui l'Europe, et dont je serai amené à vous parler par la suite naturelle de mon sujet.

L'ordre qu'on a suivi dans ces peintures est pour ainsi dire un ordre biographique. A chaque poëte on a consacré une salle, en commençant par le plus ancien pour arriver à ses successeurs par la chaîne des temps. Le choix, qui était de toute nécessité, a été fait de façon

à dévoiler, çà et là, des décisions un peu tranchantes. Si la France a eu le tort de préférer, pendant deux siècles, Euripide à Eschyle et à Sophocle, fallait-il bannir entièrement du palais le tragique qui a mêlé, à un si haut point, le sentiment du pathétique au culte de la philosophie? Orphée et les Argonautes, Hésiode et sa Théogonie, les hymnes d'Homère, les odes de Pindare, les chansons d'Anacréon, les tragédies d'Eschyle, celles de Sophocle, les comédies d'Aristophane, les pastorales de Théocrite, tels sont les motifs de la décoration de la première partie de l'aile du midi. Vous allez juger avec quelle habileté M. de Klenze, qui a présidé à tous les travaux, a su varier le cadre et l'aspect de ces peintures.

La première antichambre par laquelle nous commencerons notre visite, est couverte d'un stuc vert qui ne laisse qu'une assez petite place à la frise dont les quatre murs sont couronnés. Cette frise est peinte dans le style monochromatique des premiers temps de l'art grec. Les vases étrusques, les fouilles de Pompéi, quelques rares monuments de l'antiquité antérieurement connus, le texte des auteurs, démontrent que les anciens ont commencé à recouvrir d'une seule couleur le dessin de leurs admirables figures. Quelquefois cette couleur était blanche, plus souvent elle était rouge. Eschenburg pense que la dernière était préférée parce qu'elle rendait mieux le ton des chairs. Mais ne faut-il pas se souvenir aussi que le soleil inonde les golfes helléniques? Et doit-on s'étonner que ce soit avec la pourpre de son manteau que les premiers artistes de ce pays aient revêtu les créations de leur génie? La frise monochromatique de la première antichambre est peinte avec une teinte un peu adoucie, je crois, du minium antique.

C'est une heureuse idée d'avoir appliqué le procédé primitif des Grecs à l'expédition des Argonautes, qui est leur plus ancienne tradition. Comme dans les œuvres antiques, les épisodes se suivent ici sans s'enchaîner autrement que par l'habile correspondance des lignes et par l'ordre chronologique. Contrairement à ce qui a lieu dans le bas-relief, on y remarque assez souvent des plans fort différents; leur éloignement est indiqué non-seulement par le dessin, mais encore par une légère nuance de la couleur dominante qui laisse déjà prévoir le développement ultérieur du coloris.

Ce morceau a été peint à l'encaustique, d'après les dessins de Louis Schwanthaler; il porte l'empreinte d'un haut sentiment de l'art grec,

et je l'appellerais volontiers une expression romantique de l'antiquité, si l'un de ces mots gardait chez nous le sens qu'il a en Allemagne, et s'il n'avait été corrompu par les exagérations et les violences de ceux de nos écrivains qui l'ont inscrit sur leur drapeau. Cependant, outre qu'il y a, comme j'aurai occasion de vous le faire remarquer, entre une certaine époque de l'art grec, et l'art du moyen âge, des points de ressemblance, j'ai trouvé dans plusieurs parties de la frise de M. Schwanthaler une animation et une réalité qui dépassent tout à fait nos idées habituelles sur l'art antique, et qui, sans rien enlever à l'élévation des objets représentés, semblent ajouter à leur vie. Je citerai, par exemple, le groupe des amis de Jason qui poussent son vaisseau à la mer, et celui qui nous les montre recevant l'hospitalité du prince des Dolopes. Il y a dans le premier une énergie de mouvement, et dans le second une familiarité naïve, qui à une pureté classique joignent quelque chose de plus hardi et de plus vrai.

Dans la seconde antichambre, la décoration est plus abondante et plus variée. Suivant les progrès de l'art grec, M. Hiltensperger a peint cette salle d'après le système polychromatique; mais il n'y a employé que des couleurs fondamentales. Eschenburg, que je viens de citer, assure, d'après Pline, que le blanc, le jaune, le rouge et le noir furent les premières couleurs mêlées par les artistes, qui s'acheminèrent ainsi vers une plus exacte imitation des diversités de la nature. C'est encore M. Schwanthaler qui a dessiné la frise et les tableaux de cette seconde antichambre.

La frise représente, d'après Hésiode, l'histoire des dieux. Sur le premier mur, placé à la droite des fenêtres, est peint l'empire d'Uranus et de Gaïa (le ciel et la terre); autour de ces plus anciens maîtres du monde hellénique, se groupent les éléments dont leur règne est formé, et les Titans, enfants de leurs entrailles. Il n'y a pas une seule de ces figures qui n'indique clairement le matérialisme de l'ère primitive dont elles sont les symboles. Cependant bientôt les géants brûlent dans l'abîme; et le jeune Saturne, révolté contre Uranus, mutile ce père des dieux; du sang de l'auguste victime naissent les Euménides et Vénus, tout ce qui doit faire le tourment et la vie des mondes postérieurs.

Sur le second mur, Saturne trône à son tour, comme faisait Uranus avant lui; sur sa face brille, avec la splendeur du pouvoir, la maturité de la sagesse. Devant lui sont rassemblées toutes les divinités

de son époque; ce ne sont plus de simples éléments, comme tout à l'heure, dans le cycle d'Uranus; ce sont des puissances. Ce progrès est merveilleusement exprimé par la figure de Gaïa (la terre), qui tout à l'heure rayonnait dans le ciel, et qui apparaît ici sous les pieds de Saturne, domptée, dépouillée, et recouverte des pâles couleurs du limon. Ainsi, la matière qui était la gloire du système antérieur, n'est plus que la base du système actuel. Vous ferai-je part d'une autre réflexion qui m'a été inspirée par le panthéisme qu'on professe dans ce pays-ci? Le monde, qui est la première divinité, a produit, en s'élevant vers un état supérieur, un ordre nouveau qui s'est considéré, lui aussi, comme un être nécessaire; mais victime de sa propre création, il ne continue par moins à la nourrir dans son sein; et lorsqu'il ne la domine plus, il lui sert encore de fondement.

Sur le troisième mur, Saturne devenu vieux, tombe à son tour sous les pieds des chevaux du jeune Jupiter, qui a conduit contre lui, non-seulement toutes les divinités de l'avenir, mais encore les divinités du monde primitif qu'il a délivrées. Aux éléments avaient succédé les puissances; c'est l'intelligence qui remplace maintenant celles-ci; elle se manifeste par deux côtés : par l'absolution du passé et par la discipline savante et harmonieuse qu'elle imprime à l'ordre nouveau.

C'est surtout sur le quatrième mur, où est peint le tranquille empire de Jupiter vainqueur, que cette dernière partie du symbole attaché à sa personne se développe. Les divinités qui entourent le *sublime cavalier de la foudre*, comme Pindare l'appelle, et qui forment sa cour sur l'Olympe, sont bien évidemment d'éclatantes personnifications des idées qui gouvernent le genre humain. Les héros qui apparaissent dans le lointain sont les instruments ou les vengeurs de ces lois éternelles.

A mesure qu'on avance dans cette épopée théologique, la couleur prend plus de développement et plus d'étendue. Au temps d'Uranus sont réservées les couleurs fondamentales qui se rapprochent de l'antique système monochromatique. Mais pour l'Olympe de Jupiter, l'artiste a préparé un coloris plus nuancé, plus fondu, plus lumineux, qui peint pour ainsi dire aux yeux l'harmonie que le règne de ce dieu a introduite dans le monde antique. Cette dernière composition, plus calme que toutes les autres, est du reste relevée par une idée originale : sous la montagne où résident toutes ces divinités se

montrent les deux mains colossales du géant chargé du glorieux fardeau de l'Olympe.

Je ne crois pas inutile de vous faire observer que sur ces murailles, l'insurrection de Saturne fait face à celle de Jupiter, comme le triomphe de l'un à celui de l'autre; ainsi, les bornes du ciel se déplacent et s'élargissent sans cesse devant la pensée humaine; mais c'est par une défaite du passé que notre faible raison marque chaque pas qu'elle fait vers l'avenir. L'histoire de toutes les transformations religieuses est écrite sur cette frise. Gardez-vous pourtant d'attacher un sens trop hardi aux imaginations de M. Schwanthaler; je me suis convaincu qu'elles étaient, à peu de chose près, la traduction des idées que M. Schelling a émises récemment à l'université de Munich. Partant de ce point que la conscience humaine pose, par sa substance même, la notion de Dieu, l'illustre penseur a établi dans les théogonies primitives une sorte de progrès nécessaire qui vient aboutir à la révélation, où commence pour lui le sujet d'une seconde spéculation, conforme par le fond à la première, mais qui étend l'horizon de l'intelligence sans ébranler les fondements de la foi.

En étudiant la frise théogonique de M. Schwanthaler, je me souvins aussi qu'un sujet tout semblable avait été traité en France, il y a quelques mois, dans le poëme de *Prométhée*. J'admire dans l'œuvre du poëte une sobriété que j'ai regrettée dans quelques parties de celle du peintre. M. Quinet a choisi, parmi les idées antiques qui ont rapport à la métamorphose des croyances humaines, celles qui s'accordent plus facilement avec les formes et le goût des modernes. M. Schwanthaler, au contraire, voulant lutter corps à corps avec Hésiode, et ne reculer devant aucune de ses allégories, est quelquefois tombé dans le bizarre. Je ne doute pas que la symbolique d'Hésiode n'ait pu produire des œuvres d'un goût irréprochable, alors qu'elle était soutenue par la croyance, et interprétée par l'ingénieux esprit des Grecs. Mais, malgré l'érudition de Kreutzer et le génie de Schelling, ces traditions ne sauraient avoir parmi les modernes la popularité sans laquelle l'art ne peut les traduire aisément.

Je veux aussi prévenir une demande que vous m'allez adresser sans doute. Je n'ai point oublié cette admirable collection des gravures de Flaxman que nous avons souvent feuilletée ensemble, et dans laquelle sont traités la plupart des sujets dont je viens de vous parler. Vous voulez savoir s'il y a quelque rapport entre Flaxman et Louis

Schwanthaler. Tous les deux ont été sculpteurs, chose remarquable! Tous les deux aussi ont puisé dans l'étude des vases étrusques cette beauté naïve de lignes qui caractérise leurs dessins. Mais il y a dans Flaxman je ne sais quelle vision étrange et sublime qui lui représente les objets sous des formes inconnues; aussi a-t-il en général mieux réussi à reproduire les fantômes du Dante que les dieux d'Hésiode et d'Homère. L'imagination de M. Schwanthaler est, je crois, plus féconde, mais elle a moins de fantaisie et moins de précision |tout ;ensemble. Flaxman n'a jamais enchaîné des groupes nombreux, des masses abondantes. Un homme en extase devant une forme qui passe, une famille pendant comme une belle guirlande entre deux arbres, un dieu enveloppé des signes mystérieux de sa puissance infinie, telles sont les scènes simples, mais ineffaçables, qu'il retrace ordinairement. M. Schwanthaler a une ardeur qui aime les mêlées, qui cherche les combats jusque parmi les dieux, et qui hasarde dans le ciel le cheval, cet indomptable instrument de guerre. C'est par la rêverie que brille Flaxman; c'est par la vie que M. Schwanthaler se distingue. Flaxman n'est pas seulement plus fantasque, il est aussi plus pur; M. Schwanthaler à son tour ne l'emporte pas seulement par la fougue, mais aussi par la pensée. Ce n'était qu'au milieu des systèmes métaphysiques de l'Allemagne que pouvait être dessinée la frise que je viens de décrire.

Au-dessous de ce grand drame du ciel hellénique se trouvent des peintures qui représentent l'influence exercée sur la terre par tous les dieux dont la frise est pleine. C'est Jupiter descendant chez Alcmène; c'est Pandore apportant aux hommes la boîte fatale; ce sont les saisons changeantes et les âges déclinants auxquels les puissances célestes ont soumis la condition humaine. La philosophie de Schelling explique parfaitement pourquoi les premiers dieux ont dû paraître aux hommes comme leurs persécuteurs. Selon elle, par l'effet d'une audace que la France aurait peine à comprendre, Satan s'identifie avec le dieu primitif.

M. Schnorr, qui a été chargé de dessiner les hymnes d'Homère dans la salle de service, a dû beaucoup plus de succès à l'étude de l'art chrétien qu'à celle de l'art antique. Aussi semble-t-il s'être plu à retrouver les Grecs à travers la renaissance: la toilette de Vénus, qui est peinte sur le premier mur, paraît tracée par la main d'Holbein en un jour où il aurait quitté le portrait d'une des femmes de

Henri VIII, pour s'éprendre de quelque marbre ionien. Cette alliance de la naïveté propre aux Allemands avec la pureté athénienne, produit un effet curieux. Je citerai encore dans cette salle un Apollon qui est d'une grande élégance, et une Cérès qui, retrouvant sa Proserpine aux portes de l'Érèbe, se précipite vers elle avec un de ces beaux mouvements qu'Albrecht Duerer rencontrait si souvent. M. Hiltensperger, qui a peint la plupart de ces dessins, en a interprété la pensée avec une fidélité scrupuleuse. Ce que je remarque ici comme dans toutes les autres œuvres des Allemands, c'est la belle ordonnance philosophique des détails. Le plafond, la frise et les murs de cette salle se correspondent merveilleusement, et composent pour ainsi dire quatre chants qui représentent les principales directions du génie humain, la beauté et la poésie, l'agriculture et le commerce.

L'ancienne salle du trône, qui suit immédiatement, est ornée d'une décoration qui tranche vivement avec les précédentes. Sur le fond d'or dont les murs sont couverts, se détachent des reliefs en gypse blanc exécutés par M. Schwanthaler, d'après les hymnes de Pindare. Les encadrements qui entourent ces figures se détachent eux-mêmes du fond sur lequel ils sont jetés, par le grain mat de leur sable plus épais et plus riche. La frise, qui est composée de la représentation de tous les jeux célèbres de l'ancienne Grèce, avait son modèle naturel dans ces admirables bas-reliefs du Parthénon, sur lesquels Phidias a représenté les Panathénées. M. Schwanthaler a médité cet immortel exemple avec une intelligence élevée ; mais il a su résister au danger d'une servile imitation ; il a compris la différence qu'il fallait mettre entre la gravité calme d'une cérémonie religieuse et la vivacité des luttes publiques. Entraîné par sa verve naturelle, il a trouvé encore dans les beaux marbres d'Égine l'indication du point où le mouvement peut se concilier avec la majesté de l'art. Soutenu par l'étude de ces deux débris de l'antiquité, il a pris en les combinant ensemble une proportion à laquelle il a dû quelques effets excellents. L'ardeur des lutteurs a été très-bien rendue par lui, et j'ai admiré surtout la fougue vraiment inspirée de quelques chevaux. Mes éloges ne seront pas sans restriction. On sent que la main du maître n'a pas passé partout : la composition qui vient de lui est toujours remarquable ; l'exécution est souvent hâtive, négligée et incomplète.

Au-dessous de la frise, dans des cadres nombreux, sont représentées de la même manière les principales odes du Thébain. Jusqu'à présent,

nous n'avons guère marché que dans le ciel ; ici se trouve écrite d'après Pindare toute l'histoire des hommes, depuis Deucalion et Pyrrha jusqu'aux guerriers qui sont morts devant Troie. Je veux vous faire une autre observation importante : dans chacune de ces salles, consacrées à une des grandes traditions de la poésie grecque, on a eu soin de peindre le poëte avant l'œuvre qui se rattache à son nom. Cette divinisation de l'artiste ainsi élevé par la postérité sur le même rang que les dieux et les héros qu'il a célébrés, ne m'a point déplu ; on aime à voir Orphée chantant dans le vaisseau des Argonautes, et Hésiode ouvrant lui-même la marche de cette théogonie qu'il avait pour ainsi dire créée en la façonnant au gré de ses idées morales. Dans la salle du trône, on a représenté aussi Pindare lisant ses hymnes au peuple. Mais où l'a-t-on placé ? seul au-dessus du trône. Ce chantre de la démocratie grecque, qui avait un sentiment si absolu et si intraitable de sa gloire, se doutait-il qu'il partagerait un jour ses couronnes avec un roi allemand ?

Anacréon a fourni le sujet des tableaux de la salle à manger ; c'est M. Zimmermann, l'un des interprètes les plus habiles des idées de M. Cornélius, qui les a dessinés et qui les a peints en grande partie. Le poëte de l'amour et du vin préside lui-même, du haut de la voûte, à cette traduction choisie de ses œuvres qui couvre le plafond et les murs. C'est une place convenable pour l'ami de Polycrate ; et le parfum de la table royale doit réjouir ses narines délicates. Quant aux peintures dont sa figure est entourée, je ne m'arrêterai point à analyser leur mérite ; si elles ne déparent pas la décoration générale, elles n'y apportent aucun élément bien particulier.

Tout auprès de la salle du trône est une petite salle de réception, ornée de vingt-quatre tableaux tirés des tragédies d'Eschyle, et dessinés par Louis Schwanthaler. Jusqu'à présent, dans les appartements du roi, vous avez vu ce jeune artiste crayonner des frises qui rappellent plus ou moins le bas-relief et qui se rapprochent de la sculpture ; mais le voici qui trace sur les murs des sujets où le drame domine, et qui sont de véritables pages de peinture. Il s'est tiré de cette charge nouvelle d'une manière si brillante, que je conçois que le roi de Bavière ait dû avoir le désir de lui faire composer une *Iliade* complète. Vous savez l'admirable parti qu'Eschyle a pris pour chanter la victoire de Salamine ; il en a peint le retentissement au milieu de la capitale des Perses, pour que le lointain gémissement de cet écho

augmentât encore l'effet du triomphe. Louis Schwanthaler a voulu lutter de précision et de grandeur avec le poëte grec : c'est par une seule barque qu'il a exprimé tout le mouvement du combat de Salamine ; il faut voir cette barque symbolique! Le retour d'Agamemnon, pressant l'hypocrite Clytemnestre sur sa poitrine qu'elle doit désigner au poignard, produit une impression saisissante. Plus loin, Clytemnestre, debout entre le cadavre d'Agamemnon et celui de Cassandre, est d'un sentiment qui agrandit toutes les proportions de cette petite page. Mais la perle de ce cabinet, c'est le sacrifice d'Oreste et de Pylade sur le tombeau d'Agamemnon ; il me semble difficile qu'on puisse donner plus de charme et plus d'élan à la mélancolie grecque. Trois tableaux de Prométhée, qui couvrent les parties inférieures des murs, sont d'une belle composition et d'une touche pleine de finesse. Ce dernier éloge s'adresse à M. Schilgen d'Osnabruck, qui a exécuté à l'encaustique les dessins faits par M. Schwanthaler pour cette salle.

Remarquez l'abondance de tous ces sujets que je ne peux examiner en détail, et parmi lesquels je suis obligé de choisir les plus saillants ; je voudrais aussi vous faire admirer la convenance parfaite qu'il y a entre le style du dessin et le caractère des œuvres qu'il reproduit. M. Schwanthaler a donné à toutes les compositions qu'il a tracées d'après Eschyle, l'énergie primitive, la familiarité élevée qui sont empreintes dans les poëmes du père de la tragédie grecque. Chargé de dessiner les tragédies de Sophocle pour la chambre de travail du roi, et les comédies d'Aristophane pour le cabinet de toilette, il a su conserver à ces deux poëtes la couleur de leur génie. Pour traduire les œuvres de Sophocle, il a étudié dans Phidias cette pureté sévère et cette majestueuse douceur que le sculpteur avait en commun avec le tragique. Mais comment rendre Aristophane? Comment à l'élégance, sans laquelle on ne saurait concevoir une œuvre grecque, unir l'énorme bouffonnerie du poëte satirique qui s'est emparé des formes les plus triviales de la vie et des fantaisies les plus bizarres de la pensée? Comment retrouver la caricature athénienne, s'il exista jamais rien de semblable? Comment l'inventer ? Peut-être vous souvenez-vous d'avoir vu dans quelques cathédrales de vieilles sculptures comiques qui étaient tolérées au XIV[e] et au XV[e] siècle, bien qu'elles osassent s'en prendre aux moines, aux abbés et aux saints eux-mêmes? Vous en avez vu de pareilles dans le chœur de cette

église de Constance où Jean Huss fut condamné au feu pour une irrévérence moindre que celle de l'artiste qui les a exécutées. Il m'a semblé que M. Schwanthaler avait employé avec beaucoup de finesse et d'esprit le style de ces charges toujours gracieuses et naïves dans leurs grimaces. Je n'analyserai pas les vingt-sept compositions qu'il a tracées d'après Aristophane ; par leurs inventions ingénieuses, par leur manière élégante et par leur esprit néanmoins grotesque, elles forment une collection excessivement intéressante. L'exécution, qui est tout entière de M. Hiltensperger, est d'une verve entraînante et de l'aspect le plus vif. La pensée qui préside à tous ces tableaux a cependant quelque chose d'offensant pour notre orgueil populaire ; c'est en voyant la philosophie et la démocratie raillées, sous le nom d'Aristophane, dans le palais d'un roi, que j'ai compris l'inexorable rancune que les philosophes du dernier siècle avaient conçue contre l'auteur des *Chevaliers* et des *Nuées*.

La chambre à coucher, qui termine l'appartement du roi, est ornée de peintures qui représentent les principales idylles de Théocrite. Ici, comme dans la chambre à coucher que Louis XIV habita pendant sa jeunesse, l'amour est le sujet de toute la décoration. Les dieux, les rois, les nymphes, les bergers, tout aime sur les voluptueuses murailles; Polyphème lui-même n'est point exempt des ardeurs communes. La plupart de ces compositions ont été dessinées par M. H. Hess, l'un des maîtres les plus illustres de Munich. Elles sont pleines de cette grâce, à la fois simple et savante, qui lui a valu tant de succès. Mais par son système, qui est l'un de ceux que nous considérerons avec le plus de soin, et par son talent qui est à la hauteur de ses idées, M. Hess est, avant tout, un peintre religieux ; c'est dans la chapelle de la cour qu'il veut être jugé.

Le bon plaisir d'un roi suffit-il pour expliquer tous ces ouvrages? La science qui brille dans leur enchaînement, le sentiment élevé et nouveau qui règne dans leur conception, ne sont pas choses que la volonté d'un prince puisse créer. Si la Grèce occupe une place si éminente dans les œuvres de l'école de Munich, ce n'est pas seulement parce que de nos jours elle a demandé un roi à la Bavière, c'est aussi parce que l'Allemagne est le pays où la poésie, l'histoire et la philosophie grecques ont trouvé leurs plus fidèles traducteurs, leurs plus savants interprètes, leurs plus intelligents héritiers. Les travaux de Heyne et de Woss, de Bœke et d'Ottfried Mueller, de Schelling

et de Hégel, sont le véritable principe et le vivant commentaire de ceux de Schwanthaler, de Zimmermann et de Hess. De l'union de la méthode historique et de la méthode philosophique, est issue une sorte de panthéisme qui inspire tout ce qui se fait au-delà du Rhin.

XII.

Peintures des appartements de la reine.

De la chambre à coucher du roi on passe immédiatement dans les appartements de la reine qui sont sur la même ligne; cependant ceux-ci ont leur entrée particulière à l'autre extrémité du palais. C'est dans les antichambres placées en cet endroit que commence l'ordre chronologique des peintures qui viennent se terminer dans les pièces voisines des appartements du roi. L'histoire de la poésie allemande est, comme je vous l'ai dit, le sujet de ces compositions; on aurait, je crois, quelques lacunes considérables à signaler dans cette nouvelle série. Aucun des Meister-Sœngers du XVI[e] siècle n'y figure entre les Minne-Sœngers primitifs du XIII[e] siècle, et les poëtes de l'époque moderne. Je ne peux passer sous silence, par exemple, l'omission de Hans Sachs, dont Gœthe a si bien vengé la mémoire. Serait-ce parce qu'il fut cordonnier à Nuremberg, que le Clément Marot de l'Allemagne aurait été jugé indigne de figurer dans ce palais? Des chants du troubadour allemand Walther von der Vogelweide, et du *Parcival* de son contemporain Wolfranc von Eschenbach, on passe sans transition aux ballades de Bürger, aux compositions épiques de Klopstock, au féerique *Oberon* de Wieland, à l'universelle poésie de Gœthe, aux romans et aux drames de Schiller, aux contes de Louis Tieck, qui décorent les salles principales. Tel est l'ordre dans lequel ces peintures sont rangées; mais en partant de la chambre à coucher du roi, où je vous ai laissés, je vous les ferai visiter dans l'ordre inverse. Celui qui leur a été donné n'a rien d'assez important pour mériter d'être respecté.

Entrons donc aussitôt dans la bibliothèque de la reine; les murs

en sont couverts par des armoires d'un goût excellent ; les peintures du plafond représentent des scènes tirées des poésies de Louis Tieck. Ce sont des contes, où les fées, les traditions du moyen âge, et la fantaisie se remplacent tour à tour. M. H. Schwind, de Vienne, qui a exécuté ces sujets, en a rendu la finesse avec l'esprit qui le caractérise; mais après lui avoir donné les éloges qui lui sont dus, je ne peux m'empêcher de vous signaler une erreur étrange dont il n'a été sans doute que le complice. Il y a, dans une des places les plus visibles de son œuvre, un Parnasse moderne qui est touché d'une main habile et délicate. Mais croiriez-vous que dans l'assemblage de tous les hommes illustres qu'il y a groupés, il n'a pas donné à la France un seul représentant ? Il a peint Dante, Tasse, Arioste, Cervantes, Shakspeare, Gœthe, Schiller, Wieland, Herder, Klopstock, et rien de plus. Malgré sa haine aveugle pour la France, Frédéric Schlegel n'eût pas osé prononcer contre elle une exclusion aussi absolue. Les passions politiques sont-elles donc assez insensées pour rayer ainsi du nombre des gloires littéraires de l'Europe, celles qui ont brillé d'une telle lumière qu'elles ont arraché l'Allemagne elle-même à ses longues léthargies? J'ai lu une charmante chanson d'Uhland qui dit que la Belle au bois dormant est un symbole de l'interminable sommeil de la poésie allemande. Le son du cor qui a réveillé cette belle endormie, c'est la grande voix du génie français qui a traversé les forêts germaniques à la suite des régiments de Turenne, de Luxembourg, de Villars et de Belle-Isle. Que la Bavière se range parmi les ennemis de la France, nous n'avons aucun intérêt à l'en détourner ; mais elle devait s'épargner à elle-même l'injure hypocrite d'un oubli impossible: il n'y a pas de gens qui aient une meilleure mémoire que les ingrats.

Après la bibliothèque vient le cabinet à écrire de la reine. Le plafond et les murs de cette pièce sont ornés de compositions empruntées aux œuvres de Schiller. MM. Lindenshmitt et Foltz se sont partagé ce travail, qui est l'un des plus gracieux et des plus attrayants que le palais renferme ; tous les deux y ont employé un coloris qui égale en vivacité et en fraîcheur ce que nos peintres de genre ont pu rencontrer de plus agréable. Quant à l'invention, elle est souvent d'une grande originalité ; cette qualité se trouve surtout dans la forme fantastique que les Alpes prennent aux yeux du chasseur, et dans l'entretien de Wallenstein avec Séni son astrologue. Deux scènes de *la Fiancée de Messine*, quelques situations des romans de Schiller, ont

fourni le sujet de compositions heureuses. Dans les trois tableaux de *la Promenade à la Forge*, brille une couleur d'une étrangeté merveilleuse ; on se souvient, en la voyant, de cette intérieure et mystérieuse lumière de la consience qui semble éclairer toutes les œuvres du poëte. Cette chambre est meublée aussi avec un soin particulier ; on sent que la présence de Schiller en a fait un lieu de prédilection. Ayant pu pénétrer jusque dans les petites pièces qui occupent le derrière des grands appartements, j'y ai découvert le portrait de l'auteur de don Carlos placé au rang des plus intimes souvenirs, et associé, pour ainsi dire, à la famille de la reine. Vous partagez le culte que j'ai pour Schiller; souvent vous m'avez entendu invoquer son nom, comme l'honneur suprême de la poésie moderne et comme le plus noble représentant du spiritualisme littéraire ; je vous l'avouerai, je n'ai pu voir sans émotion que cette âme généreuse, si souvent implorée par nous, recevait aussi les adorations familières d'une reine.

Gœthe règne fastueusement dans la chambre à coucher qui précède le cabinet à écrire. Wilhelm Kaulbach, dont le pinceau a retracé les œuvres de ce génie souverain, est un des artistes les plus remarquables de l'école bavaroise. Son nom, qui commence à percer à Paris, est à Munich l'objet de l'admiration de toute une jeunesse enthousiaste. Je vous conduirai dans son atelier, et vous y saluerez avec moi cette haute alliance de l'imagination et de la pensée qui forme les grands talents. Mais, lorsque vous aurez admiré le caractère vigoureux des œuvres qui y sont exposées, vous serez plus étonnés encore de voir avec quel bonheur cet énergique crayon a su rendre ici les inspirations les plus gracieuses et les plus douces de son modèle. Je vous ferai remarquer surtout son *d'Egmont auprès de Clara*, composition d'une élégance et d'une mélancolie charmantes, que je ne m'attendais guère à voir sortir de la main du peintre de *la Maison des fous*. Dans cette vaste salle, M. Kaulbach a eu plusieurs occasions de montrer d'autres aspects de son talent. Gœthe a tiré les mélodies les plus contraires de l'instrument à toutes cordes que la nature lui avait donné ; le scepticisme secret de son âme, qui l'empêchait de se fixer dans aucune voie, lui a permis de les tenter toutes. Wilhelm Kaulbach était seul peut-être en état de le suivre dans ces transformations si diverses et si extraordinaires. Le naturalisme des ballades, le paganisme des élégies romaines, la naïveté et les superstitions des contes, la hardiesse des romans, l'élévation et l'incrédulité des tragédies, la Grèce d'Iphigénie,

l'Allemagne de Faust, la Flandre de d'Egmont, M. Kaulbach a tout embrassé dans les formes souples d'un style toujours fidèle à lui-même. Mais il est un point par lequel il est resté bien loin des poésies qu'il voulait interpréter ; la couleur la plus chaude et la plus abondante lumière sont répandues sur toutes les œuvres de Gœthe ; on regrette trop ces qualités dans les peintures de M. Kaulbach. Je savais bien que ce n'était pas par le coloris que brillait l'école de Munich, et vous ne l'ignorez pas vous-même. Aussi m'aurait-il semblé puéril de me courroucer en voyant mon attente remplie, et de demander, avec le ton du dédain, aux artistes allemands, ce que la nature ne leur a pas accordé ; il est cependant des circonstances où je n'ai pu me défendre de désirer qu'ils eussent fait un peu plus d'efforts pour violenter la nature elle-même.

Cette impression que j'ai ressentie devant les peintures exécutées d'après les œuvres de Gœthe, m'a accompagné dans le salon de la reine, qui suit sa chambre à coucher, et où M. Neureuther a représenté, sur la frise, l'*Oberon* de Wieland. Ordinairement les dessins de M. Eugène Neureuther sont pleins d'une fantaisie intarissable et tout à fait sérieuse, qui lui a valu les éloges de Gœthe et qui aurait étonné Albrecht Duerer lui-même. Mais pourquoi ce jeune artiste, doué d'une imagination si riche et si féconde, n'a-t-il pas cherché à ravir au soleil d'Orient quelques-unes des parcelles dont Wieland a semé son poëme? La plupart des scènes d'Oberon se passent dans la patrie de la lumière ; pourquoi n'ai-je trouvé qu'un pâle crépuscule dans les peintures qui les retracent?

La reine a aussi sa salle du trône ; elle a fait céder les prohibitions absolues du roi, pour la tendre d'une étoffe d'or. Au-dessus de la tenture règne une frise composée de panneaux coupés par des cannelures; elle est ornée de peintures de Wilhelm Kaulbach, qui a choisi dans les poésies de Klopstock celles qui célèbrent la victoire de Herman sur les Romains. Les moulures qui interrompent la frise défendaient à l'artiste d'entreprendre une composition suivie ; aussi n'a-t-il peint, dans les panneaux livrés à son talent, que des groupes qui représentent symboliquement les exploits du héros germain. Le mérite dominant de ces figures, c'est l'expression. Elles portent un haut caractère de douleur et de violence, qui a quelque chose d'ossianique.

M. Philippe Foltz, dont j'ai déjà signalé le coloris dans le cabinet consacré aux poésies de Schiller, a décoré la chambre de service de la

reine de vingt tableaux dont les sujets sont tirés des poésies de Bürger. La ballade de *Lénore*, celle du *Féroce Chasseur*, celle de *Lenardo et Blandine* ont fourni les principales scènes de cette œuvre. Ce qu'il y a de vraiment remarquable dans la manière dont elles sont traitées, c'est une flexibilité de talent qui passe sans broncher des effets les plus gracieux aux plus terribles. Par cette souplesse, par l'éclat de la couleur, par l'habileté de la composition, M. Foltz se rapproche évidemment de l'école française : il n'y tiendrait pas une place inférieure ; car s'il a les qualités brillantes qui ont fait le succès des Johannot, il en possède aussi de plus sévères, qui sont propres au génie allemand, et qui le préserveraient des écueils ordinaires de la peinture de genre.

C'est M. Herman qui a peint les scènes du roman de *Parcival* par *Wolfranc von Eschenbach*, sur la frise de l'antichambre dans laquelle nous entrons. Si l'on est blessé par les teintes un peu criardes de ces fresques, on ne peut s'empêcher d'admirer l'ordonnance habile de l'ensemble, et l'ingénieuse composition de chaque tableau. L'effet général de l'invention est saisissant. La première scène est une bouffonnerie, la dernière une sorte d'apothéose. On y suit avec étonnement les progrès d'une vie qui commence dans la folie, que le sérieux prend en route, et qui finit par l'héroïsme. Cela révèle une intelligence de maître. Dans la première antichambre, M. Gassen a peint à fresque les poésies de Walther von der Vogelweide. Il a composé son œuvre de fragments détachés qui correspondent pourtant entre eux. Dans le *combat de chant*, il a dessiné de ces têtes de caractère comme on n'en trouve qu'en Allemagne. L'arrivée du pieux Minne-Sœnger en face des murs de Jérusalem, qu'il a tant souhaitée, son retour dans la malheureuse Allemagne, que déchirent les discordes du clergé et de la noblesse, forment deux pendants pleins d'énergie et d'expression. Les chansons d'amour et de printemps sont aussi rendues avec beaucoup de grâce.

Toutes ces compositions, si louables qu'elles soient, ne donnent pas, à ce qu'il me semble, une idée assez élevée de la poésie allemande ; elles manquent dans leurs proportions et dans leur style d'un certain air de grandeur ; spirituelles images du génie germanique, elles n'en atteignent point l'idéal. Mais en descendant au rez-de-chaussée, dans les salles placées sous les appartements de la reine, j'ai tout à coup aperçu des peintures qui prêtent au vieux caractère tu-

desque les formes les plus grandioses. Ces peintures représentent les personnages et les scènes du poëme des *Niebelungen*. Vous le voyez, l'Iliade de l'Allemagne fera ainsi le pendant de celle d'Homère, qui remplira le rez-de-chaussée de l'aile du nord. Par son sentiment élevé de l'antiquité, par ses familières études des monuments primitifs de la sculpture grecque, M. Schwanthaler était l'homme qui convenait à l'épopée hellénique. Un artiste initié aux traditions de l'art et du génie allemands pouvait seul traduire l'épopée germanique ; c'est à M. Jules Schnorr qu'a été confiée cette tâche importante.

A ne vous rien cacher, en entrant dans ces salles, je cédais à des préventions défavorables. C'est un si grand, un si terrible poëme que celui des Niebelungen ! Cette épopée gigantesque pousse l'héroïsme à des proportions tellement inusitées, et pourtant, à travers des entreprises surhumaines et au milieu même des luttes les plus féroces, elle fait briller une lumière morale si étrange et si irrécusable, que je n'imaginais pas que la peinture pût jamais rien reproduire de si violent et de si mystérieux. Cependant, dans la première salle où M. Schnorr a peint pour ainsi dire la préface des Niebelingen, j'ai reçu une des plus hautes sensations d'art que j'aie éprouvées de ma vie. Voici enfin, pensais-je, l'Allemagne que j'ai tant rêvée et tant cherchée ; la voici, conservant, sous le vêtement de notre siècle, l'énergie de ses vieilles allures et l'enthousiasme de ses inspirations natives ! Voici un élève de tous les maîtres de Cologne, de Bruges et de Nuremberg, qui ont posé les fondements d'un art particulier aux nations du nord ! Voici un successeur d'Albrecht Duerer, ce grand homme qui, tout en persévérant dans l'originalité allemande, sentit cependant que le temps était venu de n'être inférieur par le goût à aucune école et à aucun pays ! Oui, M. Schnorr m'a fait espérer tout cela ; et peut-être parviendra-t-il à réaliser plus que je n'ai attendu de lui ; car je croirais dépasser la hardiesse permise à un critique, si j'essayais de tracer des bornes au talent vigoureux qui a peint la première salle des Niebelungen. Mais quel a été mon désappointement lorsque je suis entré dans la seconde salle ! A côté d'une œuvre admirable, je trouvais une œuvre incomplète. Puis la troisième salle, la quatrième et la cinquième étaient vides ; et les murailles, recouvertes à peine de mortier, attendaient encore les peintures que peut-être elles ne recevront jamais.

Revenons à la première salle. Dans cette introduction du poëme, M. Schnorr a peint le poëte lui-même et le portrait des personnages qui jouent le principal rôle dans son œuvre. Le poëte est representé sur la porte, assis et écrivant le premier vers de l'épopée; à sa gauche sont deux vieillards qui signifient la *Mœhre* ou la narration fabuleuse. Aucun mot ne peut rendre la caducité de ces deux têtes chauves; le Temps, cette image classique des peintres de la mythologie, n'est qu'un jeune barbon auprès des deux figures sur lesquelles M. Schnorr a exprimé la vieillesse de l'éternité elle-même. A droite, la *Saga*, ou la chanson, est peinte sous les traits jeunes et inspirés qui conviennent à la muse germaine. Ainsi le poëte est entouré des deux sources où son imagination a puisé, de la tradition et de la poésie.

De chaque côté de la porte, dans toute l'élévation du mur, sont tracés les deux groupes principaux du poëme : à gauche, le roi Gunther et Brunhild, sa femme, dont les passions attirèrent sur sa race les coups de la fatalité; à droite, Siegfried, l'Achille germanique, et Chriemhild, son épouse, dont la vengeance rendit aux Niebelungen d'effroyables représailles. Oh! que le Siegfried est adorablement beau! quelle mélancolie dans son courage! quelle sombre et divine fierté dans son regard levé vers le ciel, où il semble chercher son berceau et lire le terme prochain de sa vie! Voilà bien l'audace inspirée d'un soldat prédestiné à connaître la gloire et la mort avant le temps fixé pour le commun des hommes!

A gauche, sur le mur latéral, sont représentés les parents de Siegfried, Siegmund et Sigelinde, et la reine Ute, mère de Gunther, entourée de ses deux jeunes fils, Gernot et Giselher. Jamais on n'a peint la vieillesse avec ces traits augustes et cette simple majesté qui font venir des larmes au bord des paupières, en rappelant les temps où la bonne foi était la compagne d'une indomptable énergie. Vis-à-vis de ces beaux vieillards, le peintre a placé le furieux Hagen, l'agent brutal de toutes les perfidies, Volner le musicien, et Dankwart le maréchal, qui le suivirent dans la migration des Niebelungen. Le quatrième mur, qui est en face de la porte, est percé d'une grande fenêtre; de chaque côté de cette fenêtre sont peints les héros qui dominent dans la dernière partie de l'épopée, comme autour de la porte ceux qui ouvrent la marche de l'action : ici ce sont, d'une part, Dietrich de Berne et maître Hildebrand; de l'autre, le roi Ethel

(Attila) et son fidèle vassal Rudiger. Dans l'arc qui surmonte la fenêtre, le fier Hagen s'élance au-devant des nymphes du Danube qui lui prédisent les grandes catastrophes dont la fin du poëme est remplie. Cette composition est d'un jet hardi et vigoureux que je ne saurais rendre, mais dont la seule pensée me fait encore frissonner. Au plafond, qui est en forme de voûte, quatre petits tableaux représentent les passages les plus importants du poëme : la querelle de Chriemhild et de Brunhild sur la préséance, la mort de Siegfried, la vengeance de Chriemhild et les lamentations d'Éthel. Ceux-ci sont d'un moindre style ; mais tout le reste offre un grand aspect héroïque. Le dessin, qui est nerveux, et la couleur, qui a un sombre éclat, en font des morceaux de la plus haute distinction.

La seconde salle est décorée de quatre grandes pages qui représentent les faits les plus importants de la vie de Siegfried : son retour de la guerre contre les Saxons, l'arrivée de Brunhild à Worms, le mariage de Siegfried et de Chriemhild ; la révélation du secret de la ceinture de Brunhild, d'où dérivent la haine des deux reines et tous les malheurs qui font le sujet du poëme. Ces compositions conservent, dans leur grandiose, un air de simplicité qui charme ; mais on sent que la main qui les exécutait a manqué de bonheur ou de constance pour persévérer dans la voie qu'elle s'était ouverte. Le dessin perd son caractère, sans pouvoir en revêtir un nouveau ; ce qui fait qu'il est indécis, et n'évite pourtant pas la dureté. La couleur semble aussi affecter plus d'éclat et de limpidité ; mais elle arrive à être crue et blessante. Le croiriez-vous ? émule tout à l'heure des sculpteurs et des peintres allemands du XVe siècle, M. Schnorr semble s'être proposé l'imitation de Rubens dans certains types charnus et matériels dessinés sur les murs de cette seconde salle. Comment expliquer une semblable confusion ?

La poésie des Allemands est l'expression du panthéisme qui est au fond de toutes leurs pensées. Ce panthéisme, qui de proche en proche gagne les esprits même les plus vulgaires parmi les autres nations, n'est peut-être point si dangereux qu'on a pu le croire d'abord. Car, à ce qu'il paraît, il consiste bien moins à proclamer que chaque chose est Dieu, qu'à reconnaître qu'il y a du Dieu dans chaque chose. Or faudrait-il condamner le panthéisme réduit à ces termes ? Montrer comment en Dieu se justifie tout ce qui a reçu la vie de son souffle, n'est-ce point le but le plus élevé de la philosophie ? Et la doctrine

qui atteindrait ce but, loin de compromettre l'individualité, ne lui donnerait-elle pas une base inébranlable ? C'est ainsi que je m'explique comment les Allemands, qui ont puisé le panthéisme avec leur sang aux sources primitives de l'Orient, sont pourtant, depuis la réformation, les défenseurs les plus vifs des droits de la personnalité humaine.

M. Jules Schnorr a sans doute ce sentiment divin de l'individualité qui me semble être le fond du génie de l'Allemagne, et qui est indispensable à l'artiste jaloux de peindre l'image idéale de ce pays. Mais nous sommes dans une époque où le sentiment ne saurait, dans aucune voie, se suffire à lui-même ; le panthéisme, tel que nous venons de le définir, a passé du cœur des Allemands dans leur tête ; et c'est sous la forme de la raison qu'il vient souvent poser devant leurs peintres. La réflexion, on n'en saurait douter, est l'origine de toutes les grandeurs et de tous les maux de notre âge. Si en la choisissant pour guide, on montre qu'on est capable de comprendre et d'estimer son temps, on témoigne aussi qu'on est d'une nature à ne pas redouter les dangers et les revers communs. Car une fois qu'on a admis la discussion du raisonnement dans le domaine de l'art, on peut s'attendre à trouver les plus rudes échecs à côté des plus heureux triomphes. Complice de la gloire de son siècle, M. J. Schnorr a été aussi, à ce qu'il me semble, victime de ses erreurs. Parti de cette idée juste qu'ayant à représenter une époque sauvage, il pouvait glorifier en elle le développement des forces physiques, il est sans doute arrivé à conclure que Rubens, qui avait énormément donné à la matière, devait être un excellent maître pour qui avait à peindre les héros et surtout les femmes de la Germanie primitive ; prenant ainsi un des signes de la barbarie pour son caractère complet, il a étouffé, sous un malencontreux raisonnement l'idéal qu'il avait d'abord saisi avec bonheur. La pensée règne en souveraine dans les écoles allemandes ; après vous avoir fait connaître ses bienfaits, je viens de vous signaler son écueil.

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE

D'APRÈS LES MONUMENTS DE MUNICH.

XIII.

Qu'est-ce que l'Architecture?

Il y a longtemps que l'architecture n'a donné aux Français des sensations bien vives ; je n'en veux d'autre preuve que l'indifférence profonde du public pour les noms de Pierre Lescot, de Jean Bullant et de Philibert Delorme, qui sont les dignes rivaux des illustres architectes de l'Italie, et qui, s'ils fussent nés au delà des monts, y seraient probablement aussi populaires que Brunelleschi, Bramante et Palladio. Ce n'est pas au goût de notre nation que j'imputerai ce mépris pour l'architecture, mais au peu d'invention des architectes français, qui, à partir du règne de Louis XIII, ont accepté sans réserve les commentaires que l'Italie moderne avait donnés de l'art antique. Depuis quelques années, une plus grande nouveauté s'est manifestée dans la poésie, dans la peinture et dans la sculpture elle-même : aussi ces genres qu'une jeune séve a fait reverdir attirent-ils presque exclusivement l'attention publique.

Cependant une génération s'élève qui a l'ambition de mettre au niveau de tous les autres arts celui qu'elle cultive avec un dévouement modeste et opiniâtre. Je vous ai parlé souvent de ces esprits délicats qui ont rapporté de Rome, avec un sentiment vrai et nouveau des monuments antiques, le besoin de reprendre la tradition architecturale au point où elle était en France au commencement du XVII[e] siècle. Vous savez qu'ils ont déjà fait leurs preuves; serrés étroitement et choisissant leur aîné pour leur maître, ils se sont rangés autour de M. Duban, qui vient de montrer dans l'École des

beaux-arts ce que notre pays devait attendre de son imagination et de son goût. J'ai vu le public, épris pour ce palais d'une passion toute mystérieuse, s'étonner de trouver tant de plaisir dans un art qui l'a si longtemps ennuyé, et tant d'invention dans ce qui ne lui avait paru, jusqu'à présent, que la science d'élever des pierres les unes sur les autres. Puissent ces signes de bon augure annoncer une époque où l'architecture sera chez nous ce qu'elle a été chez toutes les nations puissantes, le premier et le plus florissant de tous les arts!

Mais qu'ai-je besoin de vous faire l'éloge de l'architecture, à vous qui avez visité l'Italie? Vous avez vu le génie de chacune de ses villes écrit en caractères ineffaçables avec la pierre et le marbre; vous avez vu les palais des marchands de Gênes et de Florence, ceux des gentilshommes de Vicence et des prélats romains; vous avez vu les plus grandes cités se résumer tout entières dans un seul édifice: Venise dans le palais de ses doges, monument moitié oriental, moitié gothique; Milan dans sa cathédrale, où l'art de l'Italie et celui de l'Allemagne se rencontrent au pied des Alpes; Pise dans le Campo-Santo, dont le cloître et la terre sacrée parlent encore des conquêtes de la croisade; Florence dans cette église de Santa-Maria del Fiore, dont Arnolfo di Lapo construisit la nef en mariant l'ogive des Gibelins au plein-cintre des Guelfes, et sur laquelle Brunelleschi éleva sa coupole comme le phare de la renaissance; Rome enfin dans Saint-Pierre qui rapproche l'antiquité des temps modernes, et unit la ville des empereurs païens à la ville des papes. Vous avez vu tout cela, heureux que vous êtes, et plus que cela! vous avez vu les Italiens vénérer les derniers vestiges des grands hommes qui ont élevé ces monuments, comme nous ne vénérons pas la mémoire de nos plus chers et de nos plus illustres poëtes. Nos savants n'ont pu préciser encore d'une manière irrévocable quelle est la maison où Molière est né; mais vous avez vu le peuple de Vicence vous montrer avec orgueil la maison de Palladio. A Vérone, vous avez entendu prononcer le nom de San-Micheli comme on ne prononce pas chez nous celui d'un défenseur de la patrie. A Matoue, vous avez vainement cherché la trace de Virgile; mais vous y avez trouvé Jules Romain partout en honneur, pour avoir élevé un pavillon de plaisir aux Gonzagues. A Rome, vous avez entendu comparer la peinture de Raphaël à l'architecture de Bramante. Feriez-vous comprendre cette similitude dans notre pays? Et un homme qui vient d'admirer les lignes divines et

l'ineffable pudeur de *la Jardinière*, imaginerait-il qu'il peut y avoir quelque analogie entre cette toile immortelle et les constructions d'un palais ou d'une église?

Vous sentez bien la supériorité de l'architecture sur les autres arts, vous qui connaissez l'Italie comme un livre familier, et qui en avez feuilleté toutes les pages. Que dis-je? vous en avez des témoignages plus évidents encore et plus magnifiques. Assis au bord de votre petite anse, je vous ai vus souvent interroger d'un œil inquiet les horizons sublimes au milieu desquels vous avez fixé votre tente. Que leur demandiez-vous? et quelles étaient les pensées qui s'amassaient en vous, pendant les longues heures que vous passiez à contempler le dessin des sommets qui couronnent ce vaste cirque? Pleins de l'idéal dont vous entretenez le culte hors de toutes les atteintes impures, vous vous essayiez à retrouver, dans les lignes des montagnes que les déchirements du globe ont rompues et que sa vieillesse a usées, les traces du plan éternel d'après lequel l'Intelligence suprême a construit notre univers; vous recomposiez peu à peu, avec les formes incomplètes qui comblent la mesure d'une admiration vulgaire, les frontons, les assises et les portiques de la divine architecture qui enveloppe celle des hommes, et qui lui a servi de modèle. Les Alpes se transfiguraient ainsi à vos yeux en un temple gigantesque; leurs cimes en formaientl es arêtes extrêmes; les forêts qui couvraient leurs pentes et les lacs qui baignaient leurs pieds n'étaient plus que la décoration de l'édifice divin. C'était pour parfumer ce monument sacré que les fleurs des prairies et les feuilles des bois exhalaient leurs senteurs; c'était pour l'emplir d'un concert céleste, que les vents sifflaient sur sa tête, que les torrents mugissaient dans ses flancs; que les oiseaux chantaient à travers les enlacements de ses colonnades. Le soleil était le flambeau de ce sanctuaire; l'homme en était le prêtre, et ce n'était que pour le parer qu'il avait reçu les dons de l'intelligence et de l'imagination.

Oui, mes amis, voilà ce que c'est que l'architecture! elle est l'image et l'abrégé de l'univers. Comme le globe est un monument que Dieu s'est élevé à lui-même, et dans lequel il a réuni toutes les preuves de sa puissance, de même l'architecture est l'œuvre par excellence que l'homme façonne, selon les temps, de ses propres mains, pour abriter et manifester tout ensemble son génie. Elle est, pour ainsi dire, un monde nouveau, construit à l'exemple et au sein de l'autre monde,

enfantant et contenant à son tour, sous des formes où l'esprit humain met son empreinte, tout ce que cet autre monde renferme et produit. Comme la nature, et dans un ordre analogue, elle fait éclore sur ses murs d'abord les efflorescences plus simples de la végétation, les herbes sacrées de ses chapiteaux et de ses frises, les palmes de ses tombes et de ses autels, puis les reliefs plus saillants des animaux sortant du milieu des plantes, puis l'homme qui couronne ordinairement cette création, aussi bien que celle qui est marquée du sceau de Dieu. Elle ne se contente pas de produire toutes ces formes qui, en détachant de son sein, donnent naissance à un art séparé, à la sculpture, elle les pare de tous les dons de la vie, elle les revêt des prestiges de la couleur; bien plus elle accorde à la couleur même la puissance de rendre tout un ordre d'apparences et d'idées; et la conduisant, pour ainsi dire, par la main, elle la mène jusqu'à l'époque où celle-ci, émancipée, constitue aussi un art isolé, la peinture. Comme elle dispense la forme et la lumière à ses créatures, elle leur communique en outre le son, en mettant au jour la poésie et la musique, qui, confondues d'abord pour prêter une voix à ses entrailles de pierre, se divisent bientôt sur la porte du temple, et sorties à leur tour de ce berceau commun, vont fonder deux nouveaux arts distincts dans la société profane. C'est ainsi que tout part d'une unité féconde pour se disperser dans une multiplicité qui, trop souvent, oublie son origine. Dans l'ordre des créations humaines, l'architecture joue le rôle de l'unité primordiale; en sorte qu'on peut assurer en toute vérité que non-seulement elle est le seul art qui existe par lui-même, mais encore qu'elle est l'art tout entier.

Vitruve disait dans un passage que j'ai sous les yeux : « L'architecte doit savoir écrire et dessiner; être instruit dans la géométrie et n'être pas ignorant de l'optique; avoir appris l'arithmétique et savoir beaucoup de l'histoire; avoir bien étudié la philosophie; avoir connaissance de la musique, et quelque teinture de la médecine, de la jurisprudence et de l'astrologie. » Lorsque Vitruve écrivait cela, il avait une juste conscience de l'importance de sa profession. Appelé à produire une création complète, à l'exemple de celle de Dieu, l'architecte doit ne point ignorer les lois principales de la vie universelle; les monuments qu'il élève projettent leurs courbes au-dessus de toutes les inventions humaines; il faut donc que son intelligence embrasse le cercle entier des connaissances d'où elles dérivent. Il doit n'être étranger à rien, puisqu'il doit tout résumer.

C'est parce que l'architecture est le plus grand de tous les arts qu'elle en est aussi le plus rare, et qu'elle ne brille qu'à de longs intervalles de siècles ; elle ne se produit qu'à des conditions rigoureuses qui se réalisent difficilement. Tandis que la peinture, la sculpture et la poésie peuvent, jusqu'à un certain point, emprunter leur vie au caprice, et devoir à la puissante imagination d'un homme une apparence de splendeur, l'architecture ne saurait rien produire, au contraire, que par l'assentiment d'un peuple entier, et sous l'empire d'une idée généralement adoptée. Ce n'est que lorsque les nations, parvenues au plus haut degré de leur développement, ont la pleine possession de leur force, que s'élèvent de terre ces monuments qui gardent à jamais les traces de leur passage et la marque de leur civilisation. C'est ainsi que les temples religieux de la Grèce et du moyen âge ont été bâtis aux dernières époques de la foi, et au milieu de ce concert universel des esprits qui annonce la prochaine aurore du doute. Vitruve avait raison de dire qu'il fallait que les architectes eussent bien étudié la philosophie ; car il n'y a pas de grande construction qui ne soit l'expression d'une métaphysique complète. Le paganisme ne respire-t-il pas dans le Parthénon ? Et, sous les voûtes de la cathédrale de Cologne, ne sent-on pas s'élancer vers le ciel les aspirations infinies du dogme chrétien ? Autant de fois que vous verrez l'architecture changer ses formes, autant de fois vous pourrez dire que la civilisation s'est renouvelée. Et si vous assistez à une époque dont les constructions manquent d'originalité, dites aussi sans crainte que ses idées n'en ont aucune : les monuments sont la véritable écriture des peuples.

Quel est le caractère de l'architecture que pratiquent les écoles nouvelles de l'Allemagne ? L'architecture étant le principe et l'abrégé des autres arts, répondre à cette question, c'est faire connaître par avance la loi du développement de la peinture et de la sculpture.

Je me souviens d'avoir vu dans votre bibliothèque les belles planches, où un illustre architecte de Berlin, M. Schinkel, a mêlé les monuments construits par lui pour la cour de Prusse et pour celle de Russie, aux plans formés dans la solitude pour l'embellissement de son pays. Vous me faisiez vous-même remarquer que tous ces dessins avaient en commun la noblesse des idées, la richesse des motifs, la beauté des proportions ; mais vous vous étonniez que l'auteur eût pu varier sa forme assez facilement pour traiter avec une même élégance

des motifs de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance. Remettez sous vos yeux ce péristyle grec, et toute cette construction savamment allongée, dont les profils se détachent si bien au milieu des ombrages touffus de Potsdam; à côté de cet heureux souvenir de la Grèce, placez les nombreuses chapelles luthériennes, dessinées par la même main, et dans lesquelles l'ogive, le plein-cintre surbaissé, les clefs et les retombées de voûte sont traités avec un luxe d'ornement à faire envie aux églises gothiques des plus riches colléges de Cambridge et d'Oxford. En France a-t-on vu jusqu'à ce jour, verra-t-on jamais un architecte passer ainsi du mode hellénique au mode tudesque, et les employer tous deux excellemment?

Ce que j'observe à Munich est plus suprenant encore que l'œuvre de M. Schinkel. Luthériens du nord, catholiques du midi, tous les Allemands aujourd'hui s'accordent en ceci qu'aucune des formes connues de l'art ne saurait seule leur suffire, et que celles qu'on devrait créer pour satisfaire des besoins nouveaux, ne semblent en aucune manière tenter leur ambition. Mais dans aucun autre pays il ne serait possible de rencontrer cette variété de systèmes et ce luxe de réminiscences que l'on trouve dans les constructions de la capitale de la Bavière.

L'art nouveau de l'Allemagne est essentiellement historique. L'érudition est un des principaux caractères de cette nation; née dans les universités d'Italie, elle fut apportée en France par les Scaliger; mais depuis le XVII[e] siècle, c'est en Allemagne qu'elle a trouvé les intelligences les plus patientes, et qu'elle a établi son siége principal. C'est elle qui, en se combinant avec le catholicisme, a produit tous les monuments qui s'élèvent aujourd'hui à Munich. Animée par les passions politiques et religieuses de ce pays-ci, elle est parvenue à réaliser à sa surface une histoire vivante et à peu près complète de l'architecture. Je pense que vous prendrez quelque intérêt à faire, à ma suite, dans les rues de la ville, un pèlerinage où toutes les formes que l'art moderne a revêtues dans les diverses parties de l'Europe passeront successivement sous vos yeux. En France on convient généralement que l'art consiste surtout dans l'invention; mais ce grand principe, qui encourage souvent l'ignorance, ne préserve ni de la monotonie, ni du mauvais goût. En Bavière on pratique l'art comme si on s'accordait à le faire surtout résider dans la mémoire; mais en déployant plus de savoir que de génie, les architectes de ce pays

fournissent un champ curieux aux études de la critique et préparent peut-être une époque nouvelle, dans laquelle, selon la loi ordinaire, viendront se fondre, avec les réserves faites par le caractère particulier de chaque peuple, les formes transfigurées des époques antérieures.

XIV.

La Basilique latine.

La basilique de Saint-Boniface, qui s'élève à l'entrée du faubourg Maximilien, vis-à-vis de la Glyptothèque, est le dernier édifice auquel on ait mis la main. Elle a été fondée en 1835; son entier achèvement a été fixé à l'année 1842. M. Ziebland, qui a été chargé de sa construction, est né à Ratisbonne en 1800; c'est un homme distingué qui revient depuis peu de temps d'Italie, où le roi l'a fait voyager à ses propres frais pour étudier spécialement l'architecture des basiliques. A l'heure où je vous écris, le monument qu'il érige n'a pas encore entièrement reçu son revêtement extérieur; rien n'est fait à l'intérieur, si ce n'est le placement de soixante-quatre colonnes de granit, chaussées et coiffées de marbre blanc du Tyrol, qui partagent l'édifice en cinq nefs. Mais si c'est la plus récente des églises de Munich, c'est celle dont les formes sont les plus anciennes; elle nous reporte immédiatement aux commencements du christianisme.

Lorsque les chrétiens sortirent des catacombes et qu'il leur fut permis de jouir de la lumière du ciel, ils cherchèrent sur la terre des édifices où ils pourraient adorer leur Dieu nouveau; ils ignoraient trop les arts, et leur dogme lui-même ne s'était pas encore imprimé assez profondément dans les esprits pour qu'il leur fût facile d'inventer tout à coup une forme architecturale en rapport avec leur foi. Ils ne voulaient pas cependant placer leur tabernacle dans les sanctuaires païens; outre qu'il leur répugnait d'assimiler leur culte au polythéisme, ils ne pouvaient pas s'accommoder de ces temples étroits, dans lesquels les Grecs et les Romains cachaient plus facilement les

indignes impostures de leurs sacrifices et de leurs oracles ; ils n'avaient ni idoles, ni jongleurs à cacher aux yeux de la foule. Leur but, au contraire, était de rassembler aux pieds sanglants du crucifié toute la multitude des fidèles dont sa passion avait fait un peuple de frères ; ils cherchèrent quel était celui de tous les monuments anciens qui conviendrait le mieux à leur religion ; ils choisirent la basilique.

La basilique, c'était une bourse, un tribunal, un vaste emplacement où s'agitaient les affaires du commerce et celles de la justice. Autrefois le négoce et les procès se traitaient sur la place publique ; mais on les avait chassés de cet asile que la liberté avait rendu orageux et redoutable ; on les avait mis à l'abri sous de hautes constructions où rien ne rappelait les traditions de la vieille république aux Romains dégénérés. Une large enceinte pour les affaires solennelles qui se discutaient à haute voix ; au fond, un hémicycle pour les juges ou pour les détenteurs privilégiés de la fortune publique ; tout autour plusieurs galeries accessoires, accompagnées quelquefois de *pluteus*, ou cloisons élevées pour dérober à la foule les personnes qui voulaient débattre secrètement leurs intérêts particuliers ; au-dessus de tout cela une charpente posée à nu sur les murailles, et qui, inclinée de chaque côté, rendait les nefs latérales d'autant moins élevées qu'elles étaient plus éloignées de l'axe central de l'édifice, tel était le plan des basiliques romaines. Palladio en a tracé le dessin d'après le texte de Vitruve ; les fouilles faites à Pompéi et dans le forum de Trajan ont démontré l'exactitude des conjectures du Vicentin. Les chrétiens chassèrent les marchands de leur temple, et s'y établirent à leur place. L'hémicycle devint le chœur, les galeries devinrent les nefs ; et ainsi fut trouvée la forme des premières églises.

C'est d'après ce plan que Constance fonda à Rome, au IVe siècle, la fameuse basilique de Saint-Paul hors les murs, précieux monument du premier art des chrétiens, qu'un incendie détruisit à peu près complétement en 1825. Dans cette construction, on fit cependant deux changements remarquables au dessin des anciennes basiliques. Au lieu de conduire les nefs latérales jusqu'à l'apside, on les en sépara par une double nef transversale, qui figura, avec la nef principale, la forme d'une croix. Quelle que soit la cause de ce changement, il fut depuis lors universellement adopté, et devint une donnée nécessaire des églises chrétiennes. Une autre altération non moins importante est celle des arcades, qui furent substituées aux architraves, pour unir

les unes aux autres les colonnes qui supportaient les différentes nefs. Le plein cintre, qu'elles faisaient succéder aux lignes droites de l'architecture grecque, s'altéra lui-même dans la suite des temps, et engendra à son tour un ordre distinct d'architecture. Mais les siècles marchent lentement, et avant d'arriver à l'architecture gothique, il faudra passer par la byzantine.

La basilique de Saint-Boniface, qui s'élève à Munich, est imitée de la basilique de Saint-Paul hors les murs. Mais, soit que M. Ziebland ait eu l'intention expresse de se rapprocher de la pureté des basiliques antiques en supprimant les additions que le christianisme y avait faites, soit que, borné par son terrain et par son budget, il ait été réduit à regret à les sacrifier, il n'a point donné à son temple la forme symbolique et postérieure de la croix. Du reste, quoique l'édifice ne soit pas très-vaste, les proportions m'ont paru combinées de façon à produire l'effet d'une grandeur véritable.



XV.

La Basilique grecque.

L'architecture chrétienne passa d'Occident en Orient avec l'empire. Les empereurs, qui faisaient leur séjour à Byzance, l'y cultivèrent à grands frais. Ils y élevèrent des basiliques rivales de celles de Rome. Mais la toiture de ces édifices, laquelle était encore en bois, comme au temps où les centumvirs et les banquiers romains vociféraient dans leur enceinte, s'enflammait souvent sous le feu du ciel, ou par la maladresse des ouvriers chargés de la réparer. Comme on cherchait les moyens de prévenir le retour de semblables désastres, il se présenta des artistes grecs qui proposèrent de substituer à cette ruineuse charpente, détruite si facilement, des formes qui avaient été déjà appliquées, dans de moindres proportions, aux temples et aux thermes des Romains. Ce furent eux qui suspendirent au-dessus des basiliques ces coupoles hardies dont les courbes imprimèrent un caractère particu-

lier à l'architecture. Quelque temps après, l'Asie empruntait aussi à l'architecture romaine les lignes de son arcade, qui, découpée avec un goût capricieux, et ornée par une floraison luxuriante et toute symbolique, fonda un genre nouveau parmi les Arabes. Mais la coupole ne fut pas le seul élément introduit par les Grecs dans l'architecture chrétienne ; l'élévation de cette forme nouvelle rendant de plus forts appuis nécessaires, les architectes byzantins durent substituer dans les points importants de leurs églises des piliers massifs, aux colonnes qui auraient été insuffisantes pour supporter les dômes. Ainsi s'éleva Sainte-Sophie, le miracle du catholicisme oriental. Bientôt les Vénitiens, appelés à Byzance par les intérêts de leur commerce et par les croisades, virent cette mosquée chrétienne. De retour dans leurs îles, ils voulurent en reproduire l'éblouissante image dans la basilique de Saint-Marc. Puis Venise, après avoir été admirer les merveilles de l'Orient, devint à son tour l'objet de l'admiration de l'Italie ; et Padoue, qui devait être son esclave, voulant rivaliser avec elle, copia les coupoles de Saint-Marc en bâtissant celles de Saint-Antoine. Ainsi, de proche en proche, les coupoles passaient les terres et les mers, pour venir jusqu'aux portes de Florence et de Rome, où Brunelleschi et Michel-Ange devaient leur donner toute l'austérité du goût occidental, en les plaçant au-dessus des longues et sombres nefs que le moyen âge avait léguées à la renaissance.

Le roi Louis, se trouvant en Sicile avec M. de Klenze, entendit la messe de minuit à Palerme, dans une église où les styles divers de l'architecture asiatique avaient été mêlés d'après l'exemple des Sarrasins. Le prince fut vivement frappé par ces formes inusitées, dont la lumière des cierges et les mille reflets des dorures augmentaient encore l'effet. Devenu maître, il n'eut pas de repos qu'il n'eût fait construire dans son palais une église orientale, qu'on appelle la chapelle de la cour ou la chapelle de Tous-les-Saints. Chargé d'ériger cet édifice, M. de Klenze s'inspira des types mêmes de l'art byzantin, et j'ai quelque raison de croire qu'il aura pensé surtout à imiter la basilique de Saint-Marc, qui est, chez les nations chrétiennes, le modèle le plus parfait de ce genre.

Otez à Saint-Marc sa nef transversale, substituez une demi-coupole à la coupole pleine du chœur, amoindrissez toutes les proportions dans une mesure analogue, supprimez les développements extérieurs des coupoles et du portail, qui, dans cette réduction, n'auraient pro-

duit qu'un effet mesquin; à l'intérieur, remplacez les mosaïques par des peintures, et les marbres par des stucs, et vous aurez une idée du plan que M. de Klenze a exécuté. Mais, pour juger de l'impression que produit sa chapelle, il faut, comme moi, l'avoir visitée tous les jours et à toute heure; il faut avoir vu le soleil s'y glisser par les fenêtres qui sont dérobées dans l'enfoncement des tribunes, et qui, complétement invisibles au spectateur, lui laissent croire que la lumière vient tout entière du fond étincelant des murs; il faut avoir vu les peintures que M. Hess a tracées sur les innombrables courbes des coupoles et des arcades s'animer sous les rayons de cette clarté extraordinaire, et rayonner au milieu de l'or et des légendes qui les entourent. Pour élever cette église, M. de Klenze a dérogé à son style habituel, qui, comme nous le verrons, garde des formes plus générales et plus sévères. Il a cependant pour elle une prédilection particulière que je comprends bien. Il a déjà entendu une messe de minuit dans sa chapelle orientale; tout modeste qu'il est, il n'a pu s'empêcher de trouver qu'en cette circonstance son chef-d'œuvre avait été admirable. On a remarqué que la nuit, beaucoup plus hâtive dans cet édifice que dans aucun autre, y rappelle, chaque jour, la solennité pour laquelle il a été construit et qu'il ne devrait ramener qu'une fois chaque année.

XVI.

Le moyen âge italien.

M. Frédéric Gœrtner, né à Coblentz en 1792, aujourd'hui professeur d'architecture à l'académie de Munich, a la mission spéciale d'élever, dans la rue Louis, des monuments à l'imitation de ceux du moyen âge italien. C'est aussi dans cet endroit, et sur un semblable modèle, qu'il a construit l'église Saint-Louis. L'influence de l'architecture orientale ne se fait guère sentir dans cet édifice que par les coupoles intérieures, qui méritent à peine ce nom, tant elles sont déprimées. Les piliers carrés et massifs qui soutiennent les voûtes

dans lesquelles ils se perdent, ne forment que des chapelles, à la place où les Romains perçaient leurs petites nefs et les Byzantins leurs bas-côtés. Du reste, les deux chapelles latérales les plus voisines du chœur font une saillie extérieure, et donnent à l'édifice les formes de la croix latine. Le portail est composé de trois étages : un portique orné de minces colonnes forme l'entrée; de grandes niches, pour lesquelles L. Schwanthaler a taillé des statues, surmontent le porche ; une rosace s'épanouit dans la partie la plus haute, sous les arêtes du pignon. Deux clochers jumeaux flanquent chaque côté de la façade, et élèvent leurs pointes pyramidales bien au-dessus du toit aigu de l'église, lequel est couvert d'un tapis de tuiles émaillées.

Assurément il est impossible de reproduire plus fidèlement les églises qu'on élevait en Italie au moyen âge, non pas les grandes églises, comme celles que bâtissaient Buschetto, Arnolfo di Lapo et Gamodia, en attendant que Brunelleschi et Bramante parussent enfin, mais les petites églises, comme on en trouve dans les villes inférieures, et qui, réunissant dans un aveugle pêle-mêle toutes les formes et tous les débris qu'on avait sous la main, composaient néanmoins, grâce au goût naturel du pays, sinon un ouvrage pur, au moins un monument plein de fantaisie et de grâce. Vous avez dû en rencontrer souvent de semblables sur votre route, mes amis. Les colonnes du portail avaient été prises à quelque temple antique; les chambranles des niches à quelque palais romain. La coupe triangulaire du toit rappelait la charpente des anciennes basiliques. Les formes byzantines prévalaient encore dans les piliers et dans les voûtes; le goût allemand se montrait aussi dans le dessin de la rosace et des feuillages qui couraient au-dessous des corniches. Et sans doute en voyant ce curieux et grossier assemblage, à l'endroit où l'ingénieuse nécessité d'un siècle barbare le forma, vous avez pu éprouver une sensation qui n'était point désagréable, et à laquelle se mêlait le souvenir de toutes les grandes choses dont il était composé. Mais au siècle où nous sommes, lorsqu'il est possible de jouir, dans leur pureté, des formes principales du génie humain, refaire à plaisir cet amalgame que la naïveté seule de l'invention pouvait sauver, c'est, il me semble, une faute que l'amour le plus exalté de l'érudition ne saurait justifier.

Dans les autres ouvrages de M. Gœrtner, tout en retrouvant le même style, j'ai reconnu la marque d'un véritable talent. Au-dessous

de l'église Saint-Louis et au bas de la rue qui porte le même nom, le séminaire et l'université embrassent une place assez vaste dans leur double fer à cheval. Ces bâtiments, qui se correspondent, affectent toutes les allures de ce style que l'Italie s'était composé sous la triple influence de l'antiquité, de l'Orient et de l'Allemagne, au temps où l'ogive était déjà devenue pour les races du nord la base d'un système à la fois plus audacieux et plus unitaire. Leurs fenêtres sont formées de deux petits pleins-cintres tendant à l'ogive, séparés par une petite colonne; celles du séminaire sont, de plus, enveloppées d'un plein-cintre qui embrasse et surmonte les deux petites ouvertures latérales. Ces coquetteries causent un étonnement qui n'est pas sans plaisir. Mais qu'allez-vous penser lorsque je vous dirai que les colonnettes qui sont tout le charme de cette architecture, et qui, en Italie, étaient taillées dans les marbres romains, ne sont faites ici que de briques, comme le reste des constructions? Vous admirez, dans les demeures italiennes du moyen âge, l'emploi des ruines des palais antiques, comme dans les églises les débris des temples; mais peut-être ne pouvez-vous souffrir qu'un imitateur donne comme modèle un artifice qui a été enfanté par le hasard?

L'institut des aveugles, qui fait face à l'église Saint-Louis, est le premier bâtiment de ce quartier qui ait été mené à terme; il est déjà habité. J'ai souvent entendu les sons d'un piano s'envoler par les fenêtres de cette maison dont les habitants ne connaissent d'autre art que celui de la musique. Deux portails qui ornent les deux extrémités de ce grand édifice, ont reçu la forme et la décoration des pignons gothiques : curieux rapprochement fait, non sans dessein, par un homme d'esprit, de l'élément tudesque et de l'élément italien qui se sont en effet associés en plus d'un endroit au delà des monts.

L'institut des aveugles a une couleur de brouillard qui convient à sa masse austère. Mais pensez-vous que ce soit la pierre qui lui ait donné cette couleur? L'édifice est de briques de la tête aux pieds; et le séminaire et l'université sont aussi de briques, comme je vous l'ai dit. Et la basilique de Saint-Boniface? De briques. Et la chapelle de la cour, et l'ancienne Résidence et la nouvelle? toujours de briques. Ici, cependant, on est plus près des montagnes qu'on ne l'était à Ulm; les Alpes, qu'on aperçoit des terrasses du palais et du haut de la tour chinoise du jardin anglais, ne sont guère qu'à vingt lieues; mais, outre que les rivières qui viennent de ce côté ne sont pas

navigables, la Bavière n'est pas maîtresse des carrières du Tyrol ; elle les a perdues, en 1814, en faisant sa paix avec l'Autriche. Ce dénûment complet de matériaux a peut-être contribué à me faire trouver plus merveilleux le développement que l'architecture a pris à Munich : forcée d'y créer toute chose de rien, elle s'est servie de la brique comme d'une cire molle à laquelle elle a donné mille figures. Sans parler de l'Asie et de la Grèce, l'Italie a fait, dans les temps anciens et pendant le moyen âge, un usage fréquent de cette matière, non-seulement pour former rapidement des noyaux de maçonnerie qu'on recouvrait ensuite de matières précieuses, mais encore pour composer conjointement avec celles-ci ou sans elles, sur les façades, des contrastes ou des revêtements entiers, dans lesquels le regard et l'esprit trouvaient également à se satisfaire ; mais une fois en possession de ce principe de l'architecture céramique, les Romains comme leurs descendants savaient en composer un art tout entier, auquel ils prodiguaient, par la variété des tons, et par l'élégance des formes, ces ornements qui font encore de si charmantes décorations aux vieux palais de Bologne et de Sienne. A Munich, au lieu d'adopter la brique avec cette naïveté à laquelle le goût vient aussitôt ajouter sa parure, on s'est mis en quête d'une foule de préparatifs et d'enduits qui pussent faire croire que les monuments de la ville avaient été bâtis avec de grands matériaux.

Toute cette hypocrisie de la matière et de la forme est souverainement déplaisante. Il n'y a pas d'art auquel la sincérité soit plus nécessaire qu'elle ne l'est à l'architecture. Vous m'avez souvent rappelé ces palais de Vicence, que Palladio a remplacés par des bâtiments plus pompeux et plus savants, mais dont, sans aucun doute, il avait lui-même admiré l'élégance, et qui, sans fard, comme les temps où ils furent élevés, révèlent par l'heureux désordre de leurs façades, non-seulement tous les artifices de la maçonnerie, mais encore le secret des distributions intérieures. Oui, traduire l'esprit par la forme, le dedans par le dehors, tel est le véritable principe de tous les arts. Comment donc l'architecture, qui les renferme en soi, pourrait-elle s'affranchir de cette règle qui leur est commune ? Si elle est si fort déchue dans l'estime publique, c'est précisément parce qu'elle ne semble plus avoir aucun sentiment de la vie intime et propre des choses, et qu'abandonnée à une vile combinaison de formes dépourvues de sens, elle fait consister son mérite à déguiser d'abord

toute la poésie et toute la diversité de la vie humaine derrière de grandes lignes uniformes de fenêtres, à effacer ensuite l'originalité même des matériaux qu'elle emploie sous une épaisse chemise de plâtre.

M. Gœrtner a senti lui-même les inconvénients de ce mensonge; et comme s'il voulait prouver combien il le détestait, il a laissé à la bibliothèque qu'il a construite au-dessus de l'église Saint-Louis, la couleur que les matériaux lui donnaient. Sur les briques dont elle est bâtie, il a passé un ciment de chaux hydraulique, trempé de leur nuance, et destiné à les conserver et non point à les cacher. Encore le couronnement cintré qui surmonte les fenêtres laisse-t-il percer à nu les briques elles-mêmes, dont la teinte, plus crue que celle du ciment, fait avec lui une harmonie bien entendue. C'est ce qu'on appelle ici une décoration *dychromatique*. Du reste, les proportions de cet édifice sont tout à fait grandioses. Trois hauts portails, précédés d'un double escalier, conduisent au rez-de-chaussée qui doit recevoir les archives du royaume et de la maison royale. Les deux étages supérieurs, qui sont d'une dimension gigantesque, recevront la bibliothèque, qui est encore aujourd'hui dans l'ancien collége des jésuites, et qui, en livres, en manuscrits rares et en autographes précieux, est une des plus riches de l'Europe. Ce bâtiment a une mine vraie et décidée qui plaît au milieu des maçonneries fardées dont il est entouré; en le voyant, on peut prendre une juste et excellente idée de ces palais de briques, admirablement caractérisés, que les Scaliger faisaient construire au XIV[e] siècle dans leur royale seigneurie de Vérone.

—

XVII.

Le moyen âge tudesque.

Pendant que les Italiens construisaient leurs églises et ornaient leurs palais avec les débris de l'antiquité, l'architecture, qui avait pénétré dans le nord avec la foi, ne trouvant pas sur ce sol vierge de

ruines, des colonnettes qui l'invitassent à partager son plein-cintre prit le parti audacieux de laisser ses arcades s'élever en toute liberté, de façon à faire croire qu'elle voulait rivaliser avec les grands ombrages des forêts germaniques. Le développement naturel du génie religieux de l'Occident, le progrès parallèle de la science des constructions, la connaissance que les croisades avaient donnée des monuments sarrasins, contribuèrent sans doute à cette heureuse corruption qui, aux arcades romaines, substitua le système ogival. Une conjecture émise par un homme mort trop tôt pour la science, par M. Mazois, et à laquelle j'ai entendu M. Augustin Thierry prêter l'autorité de son nom et de son érudition, fournirait un fondement plus positif à l'architecture gothique, sans exclure aucune des influences sous lesquelles on suppose ordinairement que l'art du moyen âge s'est développé. Par une transformation que l'exemple de l'antiquité, l'inspection des monuments et plusieurs textes justifient, elle fait sortir directement la cathédrale gothique de l'église romane qui n'est elle-même qu'une altération plus ou moins éloignée de la basilique chrétienne ; en sorte qu'elle établit la continuité des grandes formes architecturales de l'Occident. Il est plus que probable qu'aux époques barbares, dans les provinces comprises entre la Somme et le Rhin, la difficulté de se procurer les pierres, de les tailler, de les asseoir, ramena généralement dans les constructions l'usage du bois, partout adopté par les habitants de ces pays avant l'invasion de César ; en effet, les charpentiers gaulois en voulant contraindre leurs matériaux familiers à imiter les constructions romaines, durent naturellement traduire les pleins-cintres des portiques, des arcades, des fenêtres, des voûtes, par des ogives, les colonnes par des faisceaux de colonnettes, l'*oculus*, par la rosace, les chapelles circulaires par les chapelles polygonales, les vastes murailles percées de petites fenêtres, par les petites murailles percées de grands jours, l'austère nudité des anciennes basiliques par la décoration de plus en plus angulaire des cathédrales. Ces traductions obtinrent sans doute et non sans raison une grande faveur dans l'estime des anciennes populations gallo-romaines ; aussi plus tard elles purent à leur tour être traduites en pierre, lorsque, par le concours de diverses circonstances, les sciences commencèrent à renaître. C'est alors seulement qu'elles durent s'élever des petites dimensions où elles avaient été bornées d'abord, à ces proportions gigantesques que, sans elles pourtant, on n'aurait

jamais pu ni rêver ni atteindre. Ainsi la construction en bois qui est le principe de l'architecture grecque, serait celui de l'architecture gothique ; ainsi la nature, selon qu'elle aurait été interprétée par le génie hellénique ou par le génie tudesque, aurait produit les formes les plus simples ou les plus composées de l'art humain. Cette opinion ne sera jamais très-populaire chez les Allemands, d'abord parce qu'elle est trop positive, ensuite parce qu'elle ruine une des prétentions auxquelles leur orgueil national est le plus vivement attaché. Ce qu'en France on appelle vulgairement style gothique, au delà du Rhin on l'appelle, dans notre langue, style allemand ; à ces deux mots, évidemment trop restreints, il serait mieux de substituer, comme font les Italiens, celui de tudesque, qui a un sens plus large, qui désigne en général les races du nord, et qui ne préjuge rien sur le point géographique où le système ogival a pu prendre naissance.

L'érudition architecturale de l'école bavaroise ne pouvait se dispenser de reproduire une forme aussi essentielle que celle qui est fondée sur l'ogive. M. Daniel Ohlmueller, né à Bamberg en 1791, a été chargé de construire une petite église dans l'ancien style allemand, comme on dit ici. Où a-t-il érigé ce monument? Il y a hors de Munich, assez loin des anciens remparts, de l'autre côté de l'Isar, un village qu'on appelle Au ; on a fait de ce village un faubourg vers lequel la ville a étendu ses bras comme pour le saisir. C'est dans ce faubourg d'Au, dont je ne vous ai point encore parlé, et au milieu des pots de bière que les ouvriers y vident, que l'art tudesque s'est réfugié. L'église que M. Ohlmueller construit en cet endroit sous l'invocation de Sainte-Marie-du-Secours, n'est pas entièrement achevée ; quand j'y suis entré, on était occupé à dissimuler les briques de ses murailles sous l'enduit inévitable. La façade a un grand mérite, celui de ne point offrir d'ornements qui ne soient la traduction de quelque nécessité intérieure. Elle est coupée verticalement en trois sections par deux arêtes intermédiaires dont la saillie annonce le plan des colonnes qui partagent l'intérieur en trois nefs ; le portail, qui occupe la section centrale, est surmonté d'une grande rosace ; chacune des deux sections extrêmes est percée d'une fenêtre ogive et d'une petite rosace qui, tout en accompagnant la division principale, ont pour but de représenter et d'éclairer les nefs latérales. Au-dessus des trois rosaces, de petits filets gothiques forment une heureuse transition pour arriver à la flèche, unique comme le portail, placée comme lui au

centre de la façade, et délicatement ouvrée de façon à verser facilement dans l'air tous les sons des cloches qu'elle doit abriter. En pénétrant dans l'intérieur, on est vivement frappé par l'abondance avec laquelle le jour y a été prodigué, et par le jet élancé de toutes les proportions qui font oublier de leur mieux la petitesse de l'étendue. Les colonnes qui partagent l'enceinte sont très-gracieuses; l'apside est arrondie; et, pour mieux tromper l'œil sur la véritable dimension, on a élevé le chœur au-dessus du niveau de l'église.

Mais ce qu'il y aura sans doute de plus remarquable dans cette cathédrale en miniature, c'est ce que je n'y ai point vu. De beaux vitraux coloriés orneront ses dix-neuf fenêtres. Au moment où je vous écris, ils sont emballés pour être transportés de la salle d'exposition dans l'église qu'ils doivent décorer; mais s'il m'a été impossible de les apercevoir, on m'a montré des échantillons admirables, qui me font penser que les verriers de notre temps n'ont plus rien à envier aux coloristes du XIVe et du XVe siècle. Avant 1825, un bourgeois de Nuremberg, M. Franck, avait appliqué avec succès le procédé des peintres sur verre du moyen âge; un autre habitant de cette ville, M. Schwartz, a encore perfectionné l'industrie de son compatriote. MM. Boisserée, qui dès l'origine ont puissamment contribué à la restauration de l'art chrétien, ont fait exécuter par M. Vœrtel de petits tableaux sur verre qui sont des chefs-d'œuvre de style et d'habileté tout ensemble; j'en ai vu de semblables qui étaient destinés à orner les fenêtres du romantique château de Hohenschwangau, et où l'énergie des tons et la complète transfusion de la couleur s'allient à des compositions pleines de caractère. Le roi de Bavière a établi dans sa manufacture de porcelaine, une section particulière consacrée à la verrerie, et placée sous la surveillance d'un architecte, M. Gœrtner, et d'un peintre, M. H. Hess. C'est là qu'ont été exécutés les vitraux de l'église tudesque du faubourg d'Au. Puisse la France rivaliser bientôt avec ces beaux ouvrages!

Remarquez avec quelle sorte de scrupule les Bavarois reproduisent tous les monuments qu'ils imitent; ils vous donneront de la brique pour de la pierre et du marbre; mais s'ils trichent au fond, ils me semblent irréprochables dans l'apparence. En France, au nom du principe de l'invention et de celui de la liberté, derrière lesquels ils se retranchent, les architectes qui ont jusqu'à ce jour tenu la haute main sur les affaires de leur art s'applaudissent de demeurer indiffé-

rents à toutes ces études historiques en vertu desquelles une nouvelle génération est venue leur demander compte du goût froid et équivoque de leurs monuments. Dès le règne de Louis XV, il s'est répandu chez nous une passion pour la pierre nue, dont l'école de l'empire a singulièrement abusé. Aujourd'hui encore quand nous avons élevé des murs nous croyons avoir tout fait ; et si nous y accrochons çà et là quelques lambeaux de toile peinte, nous admirons notre luxe et notre prodigalité. Le principe, éminemment sensé, qui fait des besoins préexistants la base et la règle de toute bonne architecture, ne veut pas non plus être poussé à une rigueur trop lacédémonienne; dans l'art, comme dans la philosophie, les traditions ont une valeur considérable, et doivent enrichir de tout le trésor de l'expérience humaine l'inspiration bornée d'une nécessité présente et d'une logique aride. Je vous ai parlé d'une nouvelle école qui s'élève dans des idées plus saines à la fois et plus étendues ; il existe, hors de son sein des esprits distingués, que le progrès naturel des temps a conduits aux mêmes pensées, et qui se feront certainement jour. Pourquoi ne hâte-t-on pas leur avénement? avec de tels appuis il nous sera, sans contredit, facile de surpasser les Allemands dans la combinaison savante des formes historiques, et surtout dans le goût de l'ornementation ; mais il faut convenir que ceux-ci nous ont devancés dans cette carrière. Leur érudition veut se satisfaire d'une manière exacte sur les monuments qu'ils élèvent, et rend tout à la fois leurs œuvres plus complètes et moins naturelles que les nôtres.

XVIII.

La renaissance.

Un architecte dont je vous ai déjà plusieurs fois cité le nom, M. Léon de Klenze, né en 1784, au pied du Hartz, dans le pays de Hesse, appelé à Munich, il y a plus de vingt ans, par le prince qui gouverne aujourd'hui la Bavière, a inauguré alors dans ce pays un

système d'architecture dont le principe vous paraîtra sans doute plus large et plus fécond que ceux dont je vous ai entretenus jusqu'à présent. Non moins imitateur dans la forme que ses rivaux, il me paraît conserver sur eux cet avantage d'avoir modelé ses ouvrages et ses opinions sur une civilisation dont il semble que la nôtre ait à jamais renoué la chaîne; c'est lui qui a justifié, en Bavière, la renaissance, l'un des mouvements les plus violents et, à ce qu'on croirait aujourd'hui, les plus mystérieux de l'esprit humain.

Qu'est-ce que la Renaissance? En quel siècle, en quels lieux commença-t-elle? Quel était son but? Quelle est sa valeur dans la série des révolutions humaines? De quelle manière devons-nous accepter et cultiver l'héritage qu'elle nous a légué? Vastes questions qui embrassent à la fois le passé, le présent et l'avenir de l'art, inévitables problèmes qui se posent chaque jour avec une rigueur plus inexorable, et que je n'ai pas la prétention de résoudre ici en quelques paroles.

Ce que les Français appellent renaissance, c'est l'époque qui s'étend depuis le règne de François Ier jusqu'à celui de Louis XIII, et durant laquelle le goût antique se substitua peu à peu au goût gothique avec des raffinements particuliers. Seroux d'Agincourt ayant rassemblé les planches d'une histoire des origines de l'art italien, les publia dans un ouvrage où il distingue la renaissance et la rénovation de l'art; il appelle renaissance une sorte d'éveil de l'art, un commencement de culture qu'il voit poindre en Italie au XIIIe siècle; il donne le nom de rénovation au mouvement produit au XVe siècle, dans la même contrée, par l'étude assidue de l'antique, et par les glorieux exemples de Brunelleschi, de Ghiberti, de Masaccio. Les Allemands considèrent le XIVe et le XVe siècle comme une époque de civilisation directement émanée du christianisme, et condamnent, sous le nom de renaissance, l'invasion que l'art païen fit dans toute l'Europe au XVIe siècle. A qui entendre au milieu de cette confusion?

Dans un temps où l'on considérait le moyen âge comme une sorte d'interruption dans la vie de l'espèce humaine, on créa le mot de renaissance pour indiquer l'instant où l'Europe parut sortir du tombeau. Si ce mot exprimait une idée fausse, il en contenait une autre moins éloignée de la vérité, et à laquelle nous pouvons l'appliquer aujourd'hui avec quelque raison. En effet, ce qu'on appelait ténèbres dans ce temps-là, ce n'était au fond que l'absence de la lumière antique; par conséquent, ce qu'on nommait seconde naissance, n'était

que le retour à l'existence des anciens. Mais à quelle époque et à quel lieu attribuer la gloire de cette renaissance de l'antiquité?

Durant le moyen âge, la tradition païenne était-elle entièrement éteinte? Les travaux les plus nouveaux de la philosophie contemporaine ont pour but de retrouver dans les dogmes chrétiens et dans la scolastique qui les érigea en science, la continuation naturelle de la philosophie grecque; d'un autre côté, les plus savantes recherches de l'histoire tendent à démontrer qu'à côté de l'élément tudesque, introduit violemment chez les nations de l'Europe par les invasions du v[e] siècle, subsista l'élément romain, qui reparut plus tard avec éclat dans l'organisation des communes et dans la politique des rois. Ni la pensée, ni la société antique ne périrent donc complétement dans la conquête que le christianisme et les barbares firent ensemble de l'Occident; mais elles subirent le joug des vainqueurs, et, après avoir été la loi du monde, elles en devinrent l'exception. Elles ne tardèrent point toutefois à protester contre l'esclavage; elles commencèrent à le faire hautement par la voix d'un barbare, de Charlemagne, qui voulut ressusciter tout à la fois la littérature d'Athènes et l'empire de Rome. Après la mort de ce grand homme, le génie tudesque et le génie chrétien prirent une longue revanche; mais sous la troisième race des rois francs, la philosophie grecque envahit la théologie chrétienne, et le droit romain fit brèche au droit féodal. Tantôt hostiles, tantôt intimement unis, l'esprit de l'antiquité et celui du moyen âge s'avancèrent ainsi de compagnie jusqu'au moment où, tous deux étant également nécessaires à la vie de notre race, le premier parut l'emporter sur le second, tandis qu'il ne faisait en effet que poursuivre le développement et renouveler la forme des idées, invariablement scellées par celui-ci dans la conscience des peuples modernes. Au milieu de ces combats et de ces transformations, à quel moment fixerons-nous la renaissance? Il y eut une renaissance au temps de Charlemagne, une autre au temps de Louis le Gros, une autre au siècle de saint Thomas et d'Accurse, une autre au siècle de Dante, de Pétrarque, de Giotto, d'Arnolfo di Lapo, laquelle, s'étendant désormais sans interruption, ne paraît pas avoir encore achevé de fournir sa carrière. Mais qui ne voit que toutes ces renaissances sont liées entre elles, et ne sont que les épisodes de la grande lutte du génie païen et du génie chrétien, aux prises depuis dix-huit siècles, d'un bout de l'Europe à l'autre, pour l'avancement et l'honneur de l'esprit humain?

Quel est le caractère définitif de la renaissance? c'est la modification apportée aux idées chrétiennes par le retour de la raison et du goût des anciens. La substitution des formes antiques aux formes tudesques n'est que l'expression de ce changement. Mais ce changement est-il nécessaire? est-il bon ou mauvais en soi? n'a-t-il d'autre valeur que celle d'une réaction transitoire? ou bien a-t-il placé les nations modernes dans la condition essentielle de leur destinée et de leur progrès? voilà des questions capables d'effrayer un esprit qui sent aussi bien l'originalité des races modernes que la perfection de la civilisation antique.

Comme les architectes français, M. de Klenze a résolu ces problèmes en faveur du génie païen. Selon lui, l'antiquité grecque et romaine ne saurait nous redevenir indifférente; initiée par un privilége unique au sentiment des formes matérielles et des arts linéaires, alle a le droit de nous en imposer les modèles et les règles. Les lignes qu'elle a mises en usage échappent, par leur beauté simple et divine, à la déchéance qui a atteint successivement toutes les formes postérieures de l'art; elles sont immortelles, comme les types éternels sur lesquels notre pensée se moule, et dont elles sont, dans l'ordre matériel, la reproduction la plus approximative et la plus parfaite. D'après cette théorie, les artistes de la renaissance faisaient donc une chose sainte en relevant les débris du paganisme; ils revendiquaient les traditions générales de l'art humain. Si nous avons accompli depuis lors quelque progrès, c'est assurément en prenant une connaissance plus exacte de l'élément simple et de la forme primitive de cette civilisation antique, dont les maîtres du XVIe siècle n'avaient pu étudier que les œuvres les plus complexes et les plus éloignées de l'origine. Aujourd'hui mis en possession du principe même de l'art hellénique, nous pouvons l'appliquer à tous les besoins actuels, apprenant des Grecs eux-mêmes à conserver notre indépendance, et à être divers et nouveaux selon les circonstances.

Telles sont les idées que M. de Klenze se proposa de réaliser, dès le jour où il mit le pied à Munich. Depuis lors il a vu bien d'autres systèmes apparaître successivement et s'établir à côté du sien; il a vu le moyen âge italien et le moyen âge tudesque lever la tête. Il ne s'est point ému de ces protestations; il les a soumises à son intelligence. Il s'est raffermi en retrouvant son système sous celui de ses rivaux. Qu'est-ce que le moyen âge italien? c'est la réédification des

matériaux employés par l'art ancien. Qu'est-ce que le moyen âge tudesque? c'est une traduction altérée, une efflorescence particulière de la basilique antique. Au moyen de cette théorie, M. de Klenze s'assurait qu'il agissait sur une forme simple, pendant que ses rivaux opéraient sur des formes dérivées. Ceux-ci étaient donc resserrés dans des bornes qu'ils ne pouvaient étendre sous peine d'être infidèles à leur donnée déjà complexe, tandis qu'il pouvait, au contraire, varier à l'infini les applications du principe qu'il possédait, et le faire même servir, comme il l'a montré dans la résidence et dans la chapelle de la cour, à imiter le style de Florence et celui de Byzance. En effet, toutes les formes connues et toutes les formes possibles ne sont-elles pas contenues dans ce germe divin de l'art grec, et ne peuvent-elles pas y être jusqu'à un certain point ramenées?

Dans le premier édifice que M. de Klenze a bâti à Munich, il ne s'est pas contenté de se rattacher aux traditions de la forme hellénique, il l'a reproduite textuellement. Il s'agissait, il est vrai, d'élever un monument destiné à renfermer les marbres d'Égine, l'un des trésors les plus précieux de la sculpture, cet art grec par excellence. Dans cette occasion, M. de Klenze n'a pu résister au désir de fixer d'une manière éclatante et irrévocable son point de départ. Ainsi il posa, en 1816, les fondements de cette Glyptothèque dont l'enveloppe est l'image des chefs-d'œuvre qu'elle contient. La façade de l'édifice, petit et carré, est formée par un portique dont les douze colonnes ioniques soutiennent un fronton dorien. Le jour ne pénètre pas à travers les murs extérieurs, qui sont ornés de niches et entourés de jardins. Ainsi la forme antique est conservée dans sa pureté; et le monument, fermé de toutes parts, semble mettre encore plus de mystère à garder les magnifiques dépouilles qui lui sont confiées. Les salles intérieures sont éclairées par une cour carrée autour de laquelle elles tournent. Le marbre blanc, légèrement nuancé de rouge, qui recouvre la façade, lui prête à l'avance ces belles teintes dorées que le soleil lui aurait données à la longue sous le ciel d'Ionie. Des escaliers géants conduisent au portique, sous lequel une porte de bronze donne l'entrée du seul étage dont se compose le monument. Quant à ce qu'on voit dans ce sanctuaire grec, ce n'est pas aujourd'hui que je pourrai vous le dire.

La Pinacothèque a été construite à peu de distance de la Glyptothèque par le même architecte. Le 3 mai 1826, en mémoire du

jour natal de Raphaël, on plaça la première pierre de cet édifice dans un sol libre, où la végétation peut lui faire aussi une décoration extérieure ; on lui a donné la forme d'un parallélogramme fort allongé, terminé par deux ailes transversales. L'entrée est à l'orient sur une des petites faces. La grande et véritable façade est au midi ; elle se compose de deux galeries superposées et non interrompues, dans le goût des palais romains de la renaissance. La différence des deux galeries indique bien que celle du premier étage, toute décorée de pleins-cintres et de colonnes, est la principale, tandis que celle du rez-de-chaussée, ornée avec moins de luxe, est l'accessoire. C'est, en effet, au premier étage que se trouve la galerie des tableaux ; au rez-de-chaussée, on a classé seulement les appendices ordinaires des arts graphiques, une collection de vases et de coupes antiques, la plus considérable et la plus riche que j'aie encore vue, puis les collections d'émaux, de cartons et de dessins. Au-dessus de l'attique, vingt-huit statues se détachant dans le ciel, offrent les portraits des peintres les plus célèbres et composent une histoire abrégée de l'art moderne ; Louis Schwanthaler a modelé la plus grande partie de ces figures.

Voulez-vous prendre une idée de la distribution intérieure de la Pinacothèque? La description de ses salles est la meilleure critique qu'on puisse faire des musées dont jouissent les plus grandes villes de l'Europe. Le premier étage de la Pinacothèque est partagé, parallèlement à sa longueur, en trois compartiments principaux, celui du milieu double des deux autres, qui sont égaux. Au midi, le long de la façade principale, règne une galerie qui est destinée non pas à recevoir des tableaux, mais à servir, en quelque sorte, de préface et d'introduction à ceux qui sont placés dans les autres parties. Chaque fenêtre de cette galerie donne naissance à une coupole décorée de fresques qui représentent l'histoire d'un peintre célèbre ; l'école allemande et l'école italienne se partageront ces *loggie* qui feront connaître les grands artistes dont les œuvres sont contenues dans les galeries adjacentes. La section principale, qui occupe le milieu du plan, est elle-même divisée en plusieurs salles, dans lesquelles les tableaux sont rangés par écoles et par ordre de date. Rien de plus charmant que l'aspect qu'elles présentent ; la lumière qui vient par le haut est si bien tamisée qu'aucun rayon éclatant ne trouble par ses reflets le jour harmonieux et calme dont on jouit. Des tentures de soie fort riches, encadrées dans des baguettes dorées, sont jetées sur les murs

que les tableaux couvrent sans les faire disparaître ; elles sont aussi de diverses couleurs, de manière à ce que l'attention soit soutenue et rafraîchie sans cesse, dans une si longue suite de pièces, par la variété de la décoration. A droite de cette grande galerie, et dans toute son étendue, règne une galerie plus étroite, qui est le pendant de la galerie des loges. Celle-ci est composée d'une multitude de cabinets, ornés comme les salles, beaucoup plus bas qu'elles, éclairés de face, mais avec tous les ménagements nécessaires. Vous comprenez leur destination. N'avez-vous pas été choqués de voir au musée de Paris les petites toiles de Ruysdael et de Rembrandt écrasées sous les pages gigantesques de Rubens? ne vous souvient-il pas que, dans la galerie italienne, nous avons cherché tout un jour un paysage de Giorgione, qui était perdu au-dessus des grands cadres de l'Espagnolet? Ici on n'a pas à craindre ces contrastes qui blessent le goût et déroutent l'attention. Les tableaux de haute dimension occupent les salles qui sont vastes et qui remplissent toute l'élévation du premier étage ; dans les cabinets sont les pages dont les fines proportions et la touche délicate veulent être considérées de près et séparément. L'ordre établi dans les salles se retrouve aussi dans les cabinets qui en sont l'appendice ; et les issues ont été distribuées de manière à ce qu'on puisse errer en tous sens à travers toutes ces pièces où l'on est si admirablement prédisposé aux sensations exquises de l'art. Les portes qui font communiquer les salles entre elles sont placées dans le centre de leur axe ; les cabinets sont percés d'une suite de portes analogues ; mais, indépendamment de ces ouvertures qui se présentent ainsi en face du spectateur d'un bout à l'autre du bâtiment, chaque salle en a de latérales qui conduisent à droite et à gauche, dans les loges et dans les cabinets. Tout ce musée est si varié, si orné, si confortable, qu'on ne voudrait jamais en sortir.

Ces monuments et ceux dont je vous ai parlé précédemment, la chapelle de la cour et les deux nouvelles constructions de la Résidence, suffiraient, sans doute, à la réputation d'un autre artiste. Mais ce n'est pas dans ces travaux que M. de Klenze a mis le principal espoir de son nom ; c'est dans le Walhalla qu'il a pu déployer avec plus de liberté la richesse de ses idées. Vous le savez, le Walhalla est le paradis des Scandinaves ; le roi Louis a donné ce nom à une sorte de temple, qu'il a voulu élever à toutes les gloires de la patrie germanique et dont il avait déjà annoncé le projet en 1806, en passant à Berlin. Ainsi

cette pauvre Allemagne, partagée en mille pièces par la féodalité dont elle a été le berceau et dont elle est encore la victime, trouvera du moins dans un panthéon l'unité que l'enthousiasme de quelques-uns de ses enfants a rêvée pour elle.

Je viens de visiter le Walhalla [1]; c'est auprès de Ratisbonne, sur la rive gauche du Danube, au faîte de la colline de Breuberg, que s'élève cette acropole des morts. Elle est toute de marbre. Cette riche matière a été même employée dans les constructions cyclopéennes qui prennent le voyageur au bord du fleuve pour le conduire jusque sur la hauteur par une suite de terrassements gigantesques; mais toute brute dans cet immense escalier et dans le stylobate du temple, non polie encore dans les colonnes des quatre faces du péristyle et dans les murailles extérieures de la *cella*, elle ne reçoit qu'à l'intérieur les délicatesses de la main-d'œuvre qui révèlent toute sa beauté. Par ce luxe, par la grandeur du plan, par la vue merveilleuse et presque infinie dont on jouit du haut du prostyle, par sa destination, le Walhalla se range au nombre des monuments les plus remarquables qu'on élève aujourd'hui en Europe. Combien d'indications curieuses il offre sur le développement particulier de l'art allemand!

Les colonnes du péristyle, d'ordre dorique, sans base, cannelées, s'amoindrissent, en s'élevant, dans une proportion modérée. Des deux frontons, celui qui est tourné vers le nord sera orné de hauts-reliefs représentant le génie de la vieille Allemagne; celui qui est au midi, et sous lequel s'ouvre la porte du temple, est déjà décoré de groupes figurant les conquêtes que l'Allemagne moderne a reprises en 1815 sur notre nation. Telle est la destinée de ce pays, qu'ayant donné naissance à la liberté religieuse, d'où toutes les autres procèdent, il est condamné aujourd'hui à considérer comme ses plus beaux jours ceux où il a combattu contre la liberté politique dont la France est le nécessaire champion. Les sculptures de ces deux frontons ont été confiées au ciseau de M. Schwanthaler.

Le Walhalla, qui à l'extérieur rappelle l'ordonnance et le style du Parthénon, offre au dedans un ressouvenir de ce magnifique temple d'Agrigente, consacré à Jupiter Olympien, et que les habitants de

[1] Les Allemands disent *die Walhalla* : j'ai cru devoir suivre les analogies de la langue française qui m'interdisaient de mettre au féminin le nom du paradis scandinave.

Girgenti appellent aujourd'hui le Temple des géants. La hauteur de la cella est en effet partagée en deux étages de décoration. L'étage inférieur est orné de hautes colonnes corinthiennes qui forment de fortes saillies en deux endroits sur chaque paroi latérale, et qui tracent ainsi dans cette vaste salle des compartiments indispensables ; placées au-dessus de l'entablement des colonnes, les walkiries, ces amazones du ciel d'Odin, supportent avec leurs deux bras levés, comme font les géants de Girgenti, un second entablement sur lequel le plafond doit reposer ; une grande frise sculpturale sépare les deux étages, et court sur les quatre faces de la cella.

Tous les murs intérieurs sont revêtus de marbre de couleur, d'une teinte violacée et peut-être trop monotone. Les colonnes et les walkiries, qui se détachent en blanc sur ce fond sombre, seront rehaussées d'or en certaines parties. Les compartiments inférieurs, déterminés par la saillie des colonnes, offriront, à hauteur d'appui, des consoles, où l'on attachera les dix victoires ailées auxquelles M. Rauch met la dernière main. Autour de ces statues, la muraille recevra les bustes des grands hommes que l'Allemagne a produits. Au-dessus de la frise, le second étage est orné d'inscriptions métalliques, destinées à perpétuer les noms des héros de l'ancien temps dont les portraits n'ont point été conservés ; dans la progression décroissante de la décoration, ces noms brilleront, comme des étoiles dans les régions lointaines du ciel, au-dessus des gloires plus récentes et plus apparentes de la nation. Le plafond sera, comme les portes, de bronze doré, et donnera passage à la lumière dans les intervalles qui séparent les colonnes.

Dans le fond de la cella a été ménagée une petite salle, ouverte sur la grande, mais moindre en hauteur et en largeur ; c'est l'opisthodome des temples antiques. Au lieu de renfermer les finances publiques ou les richesses sacerdotales, celui-ci gardera un exemplaire des ouvrages des hommes admis au Walhalla, ou du moins les noms de leurs travaux, lorsque les monuments de leur gloire ne pourront y être transportés. Au milieu de ces archives du panthéon allemand, la statue héroïque du roi de Bavière remplacera, dit-on, les colosses d'or et d'ivoire que les anciens adoraient au fond de leurs sanctuaires. Aujourd'hui le droit divin des rois, même chez les peuples catholiques, a usurpé la majesté du ciel.

C'est le roi qui a déterminé les noms et l'ordre des personnages

auxquels le Walhalla sera ouvert. Aussi est-ce autour des princes illustres de chaque époque qu'il a groupé les généraux, les philosophes, les artistes et les écrivains des âges divers de l'Allemagne. De cette façon il a contraint les grands représentants du génie humain à respecter encore au delà du tombeau la hiérarchie dont le sort leur avait imposé le joug sur la terre. C'est encore lui qui a indiqué le sujet de la frise sculpturale, laquelle représentera l'histoire primitive des Germains, depuis leur migration du pied du Caucase jusqu'à l'établissement du christianisme : ainsi sera retracé, sur les quatre faces de la salle, le souvenir des guerres, de la politique, de la poésie et de la religion des ancêtres. Bien plus, pour cette œuvre à laquelle s'attache un véritable prestige au delà du Rhin, le roi a voulu créer lui-même un sculpteur en quelque sorte par la force de son pouvoir ; il a arrêté son choix sur M. Martin Wagner, né à Wurtzbourg en 1777, et qui, résidant ordinairement à Rome, où il s'occupait beaucoup d'érudition et un peu de peinture, s'est laissé faire sculpteur à la fin de sa carrière pour décorer le temple de la patrie allemande. La frise, déjà posée, est recouverte d'un voile que nul ne pourra soulever avant le jour solennel. Des personnes qui ont pu la voir avant qu'elle fût cachée, m'ont assuré qu'elle présentait les proportions courtes et épaisses de la sculpture romaine au temps des Antonins.

La prédilection particulière que le roi de Bavière témoigne pour le Walhalla montre assez que cet édifice se rattache à une de ses idées les plus anciennes et les plus chères. Il paraît certain que ce prince, lorsqu'il étudiait à l'université de Gœttingue, ressentit vivement les expressions dédaigneuses dont les écrivains et les populations du nord se servent ordinairement lorsqu'ils parlent de ces lourds buveurs de bière, de ces têtes pesantes de Bavarois. Dès lors il résolut de changer le renom et le caractère de la nation qu'il devait être appelé à gouverner ; et il jugea qu'il fallait d'abord la frapper par le spectacle des arts et la préparer par l'éducation des sens à la culture de l'esprit. De cette pensée sont nés tous les monuments qu'il a fait ériger, malgré les obstacles, avec tant de hâte et de volonté, et auxquels son successeur est sans doute instruit à faire succéder des travaux d'un ordre plus intellectuel. Pour lui, dans la première ardeur de ce projet, il dut aussi, à ce qu'il me semble, éprouver l'influence des grandes idées de Napoléon et de la France, qui pensaient alors restaurer dans sa pureté le culte de l'art et de la civili-

sation antiques; il voulut sans doute avoir dans le Walhalla un autre Panthéon, un autre Temple de la Gloire, et dans M. de Klenze son Percier. Cette supposition peut seule expliquer comment sur les bords du Danube, le Walhalla tudesque a été construit avec tout l'appareil des formes grecques par un prince qui, depuis lors, s'est surtout signalé par sa passion pour l'art du moyen âge.

La colline sur laquelle le Walhalla est bâti est attachée par derrière à la chaîne des monts qui vont plus loin séparer la Franconie de la Bohême; à droite et à gauche elle est escortée par deux collines plus hautes qu'elle, dont l'une porte les débris d'un château féodal, et dont l'autre est couverte de bois. Selon qu'on descend ou qu'on remonte le Danube qui baigne le pied de ces coteaux, on voit toujours le Walhalla dominé ou par la ruine gothique, ou par la forêt. Le soir, en regagnant Ratisbonne au clair de lune, il me semblait entendre ces trois éminences converser entre elles, au milieu du silence de la nature. Rude comme le cor des anciens preux, une voix s'élevait des broussailles qui rampent sur les pierres éboulées du donjon; elle demandait avec un dédain mêlé de tristesse d'où venait cet étranger de marbre qui s'était assis au pied de ses murailles, ce qu'il cherchait sous le ciel de l'Allemagne, et s'il venait consommer par ses exemples la corruption des enfants du vieux Teut. Des flancs harmonieux du temple sortait à son tour une voix claire comme la flûte antique; et elle essayait de chanter les sagas des héros d'Odin dans un idiome où les voyelles se jouaient ainsi qu'aux accords des oiseaux. Alors le donjon redoublait la violence des consonnes maternelles, qui se heurtaient avec bruit, dans son langage, comme les vagues de l'Océan contre les rochers du nord; et il criait à l'imposture de cet hôte inconnu qui célébrait la mémoire des hommes forts dans la langue des rivages asiatiques. Puis de nouveau le temple reprenait un chant cadencé, et quittant son déguisement il étalait toutes les séductions de sa beauté et de sa grâce; il oubliait les fables que les Scandinaves ont teintes de sang au milieu de leurs brumes; il chantait la mythologie que les Grecs ont formée, au pied de l'Olympe et du Pinde, avec les amoureux soupirs de la création fécondée par la lumière. Alors des colonnes, de leurs chapiteaux, des triglyphes, des mutules, des angles égaux des frontons et de leur faîte, des frises intérieures, des corniches et de leurs oves partaient autant de notes ailées, auxquelles, du haut de l'autre cime, les ogives brisées et les

pleins-cintres ensevelis sous les décombres, répondaient par des plaintes sourdes et par des gémissements entrecoupés. Un dialogue alterné s'établissait ainsi entre deux monuments, entre deux temps, entre deux génies impuissants à se comprendre, jusqu'à ce que leur murmure sans cesse croissant fût couvert par la grande voix de la forêt éveillée sur la troisième colline, et qui semblait rappeler et confondre au sein de la nature ces deux civilisations ennemies. Les nymphes du Danube qui depuis le passage des terribles Niebelungen, dormaient en paix sous leurs eaux, écartaient avec effroi les tresses de leur chevelure humide; elles se demandaient entre elles quelles discordes cet orage soudain annonçait à leur patrie.

Jamais je n'ai mieux senti la difficulté du problème que l'architecture doit résoudre dans notre époque, que lorsque je me suis posé en face de cette ruine féodale, qui semble là comme pour protester, au nom des ancêtres, contre les restaurations grecques tentées par les générations nouvelles. Évidemment l'Europe ne saurait retrancher de sa vie ni les trois derniers siècles, ni ceux qui ont précédé l'art chrétien; mais doit-elle aussi renoncer sans retour aux allures gothiques au milieu desquelles son originalité s'est produite et façonnée? Pourrait-il donc y voir quelque accord à trouver entre les formes ogivales et les formes classiques, qui, à des titres divers, nous paraissent avoir des droits sur notre pensée? Mais comment accorder l'architecture antique, qui a pour principe les ordres et le rhythme, avec l'architecture du moyen âge, qui est précisément caractérisée par l'absence de tout ordre et presque de tout rhythme?

Ce n'est pas un des caractères les moins curieux de notre temps, que d'avoir partagé son admiration et son étude entre ces deux architectures. En Bavière, elles se rencontrent dans une familiarité particulière. A Munich, des deux rues Louis et de Brienne, qui se coupent à angle droit et embrassent toute la ville nouvelle, la première est spécialement consacrée aux monuments en briques du moyen âge italien, la seconde aux monuments de pierre et de marbre de l'antiquité. Là M. Gœrtner a assemblé la variété des arcs romans jusqu'à leur partage consommé par l'ogive; ici M. de Klenze a élevé le portique ionien de la Glyptothèque, en face duquel on bâtit le portique corinthien du monument destiné à l'exposition des beaux-arts. On complétera ces deux édifices en construisant des propylées doriques à

l'extrémité de leur perspective, pour que les trois ordres grecs soient représentés en ce même lieu. Notre époque peut-elle se vanter de posséder une forme à elle propre, en dehors de ces formes du polythéisme et du christianisme? Je n'oserais le soutenir, même pour plaire à mes amis; mais sous peine d'être condamné au nom du bon sens et du goût, ne fallait-il pas choisir entre ces deux formes et s'en tenir à une seule?

En Bavière, comme en France, comme dans l'Europe entière, le goût a subi depuis le commencement du siècle deux révolutions successives, dont il est important de se bien rendre compte avant de juger aucune des œuvres du temps présent. Mais ce n'est pas en étudiant les monuments de l'architecture contemporaine que je pouvais vous faire remonter au principe de ces deux révolutions. Si l'architecture contient nécessairement le germe des formes que tous les autres arts reproduisent, il n'en faut pas conclure que ce soit elle qui les leur impose aujourd'hui. La peinture, qui aux époques extrêmes s'élève toujours du dernier rang au premier, a pris, dans l'âge où nous vivons, l'habitude de donner l'impulsion qu'elle a toujours reçue aux temps bien réglés et véritablement créateurs; c'est donc elle qui me fournira l'occasion de vous tracer le tableau des modifications successives que le goût a éprouvées au delà du Rhin. L'ordre historique dans lequel je vous ai présenté l'esquisse des formes essentielles et génératrices de l'architecture, est bien différent de celui où ces formes se sont emparées de l'imagination des Allemands. M. de Klenze, que je vous ai cité le dernier dans la série des architectes de Munich, est précisément le premier d'entre eux qui ait été appelé par le roi dans cette ville. Les monuments qu'il y a construits appartiennent à la première époque du goût allemand; c'est à cette époque qu'il faut rapporter et le Walhalla, dont la première pierre n'a pourtant été posée qu'en 1830, et un autre panthéon particulier aux Bavarois que le roi se propose de faire construire par le même artiste à Theresienwiese, sur une petite élévation voisine de Munich, dans la direction du village de Sendling. Depuis quelque temps, commencent à s'élever en Allemagne, contre les idées et les travaux de M. de Klenze, des protestations qu'il était aisé de prévoir. Il semble même qu'à Munich, à l'heure qu'il est, M. Gœrtner ait achevé de faire triompher, dans l'opinion du roi, l'art du moyen âge et les tendances de la seconde époque du goût allemand. La rue Louis l'emporte évidemment sur

la rue de Brienne. M. de Klenze vient de partir pour Saint-Pétersbourg, où l'empereur de Russie a ouvert une nouvelle carrière à son talent.

Sans doute les monuments élevés par M. de Klenze ne sont pas exempts de reproche; on y peut aisément signaler des réminiscences nombreuses, et quelquefois des sacrifices trop grands faits par le fond à la forme. On y trouvera, comme à la Pinacothèque, un rez-de-chaussée privé de lumière pour augmenter la valeur du premier étage; ou, comme à la salle romaine de la Glyptothèque, un abaissement partiel du niveau général pour proportionner, après coup, l'élévation à l'étendue; ou, comme dans la Résidence, une variété de décoration qu'on pourrait prendre en quelques endroits pour une absence de grandeur et de parti pris. Mais ces défauts, et ceux encore que le goût français peut toujours relever dans l'exécution froide et embarrassée des artistes allemands, ne sauraient ôter à M. de Klenze le mérite de représenter honorablement en Bavière l'élément antique. On serait même souverainement injuste, si on ne reconnaissait que l'architecte du Walhalla a, sur les anciens représentants de notre école classique, l'avantage de diriger ses travaux conformément aux opinions nouvelles que l'érudition a émises au sujet de l'art grec. Ce n'est pas à mes yeux un titre médiocre que d'avoir tenté d'unir à l'emploi des éléments les plus simples et les plus originaux de l'architecture hellénique, ces richesses de coloration et toute cette pompe de parure dont la découverte et l'application viennent aujourd'hui compléter la renaissance de l'art des anciens.

RÉNOVATION DE L'ART EN ALLEMAGNE.

XIX.

Les deux époques.

Les deux phases que le goût allemand a parcourues depuis près d'un siècle, quoique profondément différentes, me paraissent assez étroitement liées entre elles. Durant la première on a professé le culte de l'antique et celui de l'idéal; pendant la seconde, on a mis en honneur les monuments de l'art chrétien, et donné toute franchise à l'individualité du génie; pourtant si l'on étudie avec soin les critiques qui ont successivement ouvert ces deux carrières, et les artistes qui les ont illustrées, on se convaincra que l'enthousiasme développé par les doctrines de la première époque a contribué à l'indépendance des productions de la seconde. Dans l'effort qu'elle fait pour s'élever au ciel, notre pensée mesure sa puissance et ses droits; et l'homme n'est jamais si près de se retrouver, que lorsqu'il est ravi au-dessus de lui-même.

C'est dans l'Allemagne du nord que commença, vers le milieu du dernier siècle, le mouvement qui a rendu l'existence non-seulement à la peinture allemande, mais encore à la peinture française. Né à Aussig, en Bohême, en 1728, Raphaël Mengs fut élevé à Dresde par son père qui était peintre au pastel et en émail de la cour de Saxe; il fut lui-même, à son premier retour de Rome, à l'âge de dix-huit ans, nommé peintre de Frédéric-Auguste, électeur de Saxe et roi de Pologne. En 1752, il quitta pour toujours l'Allemagne, et s'établit successivement à Rome, à Naples et à Madrid, où la faveur et la renommée l'accompagnèrent. Le plafond de la *villa Albani*, qui

représente *Apollon au milieu des Muses sur le Parnasse*, a été popularisé par la gravure, et peut donner à tout le monde une assez juste idée de la révolution tentée par le maître dont il passe pour être le chef-d'œuvre. On découvrira aisément les défauts de cette composition si on la compare à celle du Parnasse de Raphaël. En modelant ses principales figures d'après la statuaire antique, le peintre d'Urbin n'a oublié ni le génie de son siècle, ni celui de l'art qu'il cultivait; le peintre de Dresde, au contraire, ne prenant racine ni dans un sentiment national ni dans une tradition immédiate, et tirant toutes ses ressources d'une sorte d'étude abstraite qui lui était particulière, a fait une œuvre où presque tout est mythologique et sculptural. Mais cette imitation des statues grecques, laquelle devait produire encore de plus graves excès, n'était-elle pas nécessaire pour rendre le sentiment du dessin à une époque qui semblait en avoir perdu même le souvenir? J'ai vu à Dresde, dans l'église catholique de la cour, l'immense tableau de *l'Ascension*, qui est une des œuvres les plus importantes de Mengs. Le Christ, imité de celui de *la Transfiguration* de Raphaël, s'élève, comme la vierge dans *l'Assomption* du Titien, du milieu des disciples agenouillés, vers le Père éternel porté par les anges. Dans cette composition, ainsi empruntée à différentes sources, le talent de l'auteur se révèle par une certaine noblesse toujours un peu molle, et par une élégance qui consiste à ne pas prodiguer des accords trop complexes ni trop vifs, soit dans le coloris, soit dans le dessin, soit dans les airs de tête presque tous conformés au même idéal. Le *Cupidon aiguisant une flèche*, qui est à la galerie de Dresde, et qu'on vante presque à l'égal d'un morceau du Corrége, me paraît avoir le mérite d'indiquer le vice radical de Mengs, qui, voulant faire une révolution décisive, fut entraîné par une inclination particulière à restaurer le culte de la grâce souriante d'où était précisément dérivée toute la décadence. Les personnes qui ont vu dans les palais de Madrid l'*Apothéose d'Hercule* et les *Scènes de la Passion* peuvent seules dire si le peintre saxon sut s'élever à une façon plus mâle de sentir et de s'exprimer. Il y a, dans les écrits qu'il a laissés sur son art, autant de finesse et plus de hauteur que dans les œuvres de son pinceau.

Imitateur des anciens par principe, du Corrége par goût, de Raphaël par réflexion, Mengs s'efforçait de composer avec les pratiques réunies des grands peintres du XVIe siècle, une sorte de corps pour

revêtir le sentiment de l'antique qui faisait son originalité et celle de son temps. Winckelmann rompit la tradition moderne, la foula aux pieds dans un saint délire, et ramena l'antiquité toute pure devant les regards étonnés de son siècle. Né en 1717, à Stendal, dans la province de Brandebourg, élevé à Berlin, il devint professeur à l'université de Halle où il acquit une érudition immense. Nommé bibliothécaire du comte de Bunau, ce fut dans une belle campagne aux environs de Dresden qu'il forma le plan du livre auquel l'immortalité de son nom est attachée ; deux ans après le départ de Mengs pour l'Italie, il quitta lui-même la cour de Saxe pour se rendre à Rome. Il s'était, avant de partir, converti du protestantisme au catholicisme ; les études théologiques auxquelles il s'était livré à Halle, la chaleur d'âme qui éclate dans tous ses écrits, sont de sûrs garants que les considérations de l'intérêt personnel ne le déterminèrent point à ce changement, dans lequel Platon joua, je pense, un plus grand rôle que le nonce Archinto. Platonicien par sentiment, Winckelmann incline pourtant à la philosophie du XVIIIe siècle, en plusieurs endroits importants de son livre ; le désir ardent qu'il avait de propager sa doctrine de l'idéal lui suggéra sans doute l'idée de faire des sacrifices aux opinions de son temps ; dans l'intention de montrer à cette époque athée que l'idéal n'était pas une chimère métaphysique, il enseigna, en généralisant certains exemples antiques, que pour composer une belle figure, il fallait choisir et rassembler de belles parties étudiées, dans la nature, sur des modèles différents ; il détruisait ainsi la distinction des types, et confondait, pour plaire à des esprits incrédules, toutes les diversités essentielles de la création dans le panthéisme d'un unique idéal. Malgré ces défauts, et bien que je croie avoir découvert dans la littérature grecque la source immédiate des principales opinions développées par Winckelmann, l'*histoire de l'art chez les anciens* demeurera toujours comme un de ces admirables monuments destinés non-seulement à éclairer les hommes, mais encore à les éprouver. Que celui qui a pu lire ce livre sans émotion, renonce à étudier les arts ; il n'a pas reçu de la nature le don de sentir ce qui est beau !

Canova en Italie, David à Paris, ne tardèrent pas à montrer que la statuaire et la peinture, tombées au plus bas degré, avaient entendu l'appel de l'enthousiasme allemand. A la vérité, l'un cédant à la douceur de son tempérament et à l'affaiblissement du génie italien

énervé par la volupté et par la servitude, consacra presque entièrement son ciseau à tailler des images d'une grâce féminine et affectée; l'autre, interprétant les théories de Winckelmann selon les principes du sensualisme qui régnait alors dans la philosophie française, ne vit trop souvent dans l'antique qu'un moyen d'arriver à l'exacte imitation de la nature extérieure, et substitua ainsi, à l'idéal enseigné par son maître, d'une part le dessin purement anatomique dont les artistes de l'empire ont fait un si étrange abus, de l'autre le naturalisme qui, sous des noms et des aspects divers, est aujourd'hui en honneur dans nos ateliers. Ce n'était assurément ni à la grâce des dernières époques de l'art ni à l'imitation des lignes superficielles de la nature que le grand critique allemand pensait convier son siècle, lorsqu'il prodiguait son admiration aux témoignages énergiques et sublimes des premières périodes de l'histoire, lorsqu'il poussait vers l'éternelle beauté ces désirs infinis et ces cris admirables qui remplissent l'âme des plus généreuses passions.

Pendant que la doctrine de Winckelmann dégénérait ainsi parmi les élèves qu'il avait formés chez les autres peuples, elle trouvait en Allemagne des échos éloquents, des continuateurs habiles, et aussi un commencement de réaction. Contemporain de Winckelmann, Lessing aurait pu donner aux beaux-arts une théorie plus vaste, si les circonstances et un goût particulier pour la dialectique ne l'avaient trop réduit au rôle de critique. Dans les notes qu'on a publiées comme supplément au *Laocoon*, et qui me semblent d'un plus haut intérêt que le livre lui-même, il rectifie les idées de l'auteur de l'*histoire de l'art*, en assignant pour but à la peinture non pas la beauté unique, mais la *beauté diversifiée*. Comme Diderot, avec lequel il a de nombreux rapports et dont il se reconnaît l'élève sur certains points, ce grand écrivain devait mourir après avoir jeté de vives clartés dans toutes les carrières, mais sans laisser de monument complet dans aucune d'elles : génie précieux pour ses successeurs, qui trouvèrent tout commencé et eurent tout à faire.

Modèle de persévérance, de modestie, de goût, Louis Fernow, né à Weimar en 1775, entreprit à pied le voyage de Rome. Pendant un séjour de dix ans qu'il y fit au milieu de toutes les privations, il voulut montrer que l'Allemagne n'avait point laissé périr l'héritage de Winckelmann; il ouvrit, pour les artistes de son pays, un cours d'esthétique, d'après les principes développés par Kant dans sa *Cri-*

tique du jugement; il devait trouver dans cette philosophie nouvelle les moyens de concilier les idées de Platon et celles de Locke, le système de l'idéal et celui de l'imitation, dont il semblait que Winckelmann eût déjà cherché l'accord. Il reçut enfin de la cour de Weimar, protectrice de tous les esprits qui honoraient l'Allemagne, des ouvertures qui lui promettaient une vie heureuse; il revenait dans son pays pour jouir de ce bienfait; assailli sur le Saint-Gothard par un orage affreux, il emporta dans ses bras sa femme et son enfant; il prit là le germe de la maladie qui l'enleva jeune encore, en 1809, sans lui laisser le temps d'achever la publication des œuvres de son maître.

En 1805, Gœthe fit paraître son livre sur *Winckelmann et son siècle*. Le grand poëte n'avait point pris la plume pour blâmer le retour de ses devanciers à l'antique, dont il s'est toujours montré l'admirateur fervent, même au plus fort des réactions qui ont suivi. Achevant même, sous un certain rapport, l'œuvre de Winckelmann, il démontrait alors que les sujets du christianisme n'étaient point favorables à l'art, et il s'efforçait de ranimer par des interprétations profondes l'enthousiasme de ses compatriotes pour la mythologie grecque. Au fond, il ne trouvait guère à reprendre dans l'application des idées de Winckelmann, que l'importance exagérée qu'elles tendaient à donner à la sculpture. Pour soustraire la peinture à l'influence de cet art rival, qui l'a effectivement entraînée hors de ses limites, il lui proposait de modeler le jeu de sa lumière et de ses couleurs sur les effets vagues et mélodieux de la musique. La musique étant celui de tous les arts dont les règles sont les plus voisines de la mathématique, et par conséquent les plus certaines, il me paraît en effet que c'est à elle qu'il convient de comparer non-seulement la peinture, mais aussi les autres arts, lorsqu'on veut les ramener aisément à la vérité. Gœthe n'a que faiblement entrevu ce principe, puisqu'il oppose d'une manière absolue la sculpture à la musique. En offrant le vague de celle-ci pour exemple à la peinture, et en se mettant ainsi avec Mengs à la suite du Corrége, au lieu d'offrir à l'art les moyens de se retremper dans toutes les époques de son histoire, il le réduit à périr immobile dans la dernière de toutes.

Avant de vous parler d'une autre réaction plus vive qui s'était déjà déclarée contre les idées de Winckelmann, je dois vous faire connaître un artiste éminent et presque entièrement ignoré, qui les appliqua avec une rare supériorité. Asmus-Jacob Carstens, à qui Fernow

a consacré une notice, l'avait précédé à Rome; né en 1754 d'un meunier de Schleswick, dans le Holstein, il fut réduit, pendant de longues années, à une condition qui, dans une âme bien moins trempée, aurait entièrement étouffé le sentiment de l'art. Sa mère lui avait donné les premières leçons de l'art du dessin, pour lequel il manifesta une passion irrésistible; enfin une vocation impérieuse le fit partir pour Copenhague, et bientôt pour l'Italie. Voilà ce pauvre artiste en route, ayant devant lui toute l'Europe à traverser, à pied, sans argent, sans protection, presque sans talent. Il arriva cependant jusqu'à Milan. Là, sur le seuil de ce paradis terrestre qu'il a tant rêvé et vers lequel il marche depuis si longtemps, la misère l'arrête et le force à retourner sur ses pas. Avec le prix de quelques dessins vendus en Suisse, il regagne Berlin; il s'y fait assez remarquer pour être bientôt nommé membre de l'Académie et pour obtenir du gouvernement les moyens d'entreprendre un second voyage. Il arriva en effet à Rome en 1792 et y mourut en 1798.

Quelques-uns des beaux dessins qui étaient l'expression la plus naturelle de sa pensée ont été rapportés par Fernow à Weimar, où j'ai eu le bonheur de les voir. Les sujets en sont ordinairement antiques, le style grandiose et simple, le trait d'une finesse exquise, le caractère au-dessus de tout le reste. Carstens, plus conséquent que Winckelmann dans son culte pour l'idéal, pensait que l'artiste, rendu maître par son éducation des formes de la nature, devait conformer son sujet à ses idées, et non point aux objets extérieurs. Comme il professait tout haut cette opinion, qui a si fort influé sur le développement ultérieur de l'art allemand, il eut un jour à la défendre à Florence contre un de nos compatriotes. Pour apporter une preuve solide à l'appui de son système, il s'enferma aussitôt dans son cabinet, et composa en quinze jours, sans modèle, une grande page représentant le combat des Centaures et des Lapithes. La verve du mouvement, la beauté des attitudes, la variété des épisodes, la grandeur du paysage, empêchent qu'on aperçoive quelques incorrections qui ajoutent encore à la puissance de l'effet. *Homère chantant l'Iliade devant les Grecs rassemblés* est un des plus beaux ouvrages qu'il m'ait encore été donné de voir. Le barde s'y montre avec toute la majesté de son génie, avec toute la misère de sa cécité et de son dénûment; sur les figures de la foule qui l'entoure, on lit la diversité des caractères humains, traduite avec une familiarité qui n'ôte jamais rien à

l'élévation ; on y retrouve une autre Iliade entière, celle que le sublime aveugle avait autrefois observée et transfigurée dans les chansons épiques des anciens poëtes. Là aussi on voit, par l'effet d'une combinaison qui n'appartient qu'au génie, des Achilles impétueux, des Patrocles fidèles, de mâles Ajax, des Briséis qu'on enlèvera peut-être, des Andromaques plus chastes, et la prudente réserve des Ulysses et des Nestors qui goûtent avec discrétion la divine ambroisie du poëte. Si l'art du dessin a pour but de rendre visibles les grands types moraux de l'espèce humaine, convergeant avec leurs distinctions essentielles vers l'éternelle beauté, on peut mettre hardiment l'*Homère* de Carstens parmi les chefs-d'œuvre de cet art. Un autre dessin qui m'a fait une vive impression représente Hélène venant considérer les combats dont elle est l'objet, du haut d'une des immenses portes pélasgiques de Troie. Les vieillards assis sur le rempart détournent les yeux de la Grecque, cause de tant de funérailles; rangés sur une ligne solennelle, ils semblent comme les juges devant lesquels cette jeune femme est amenée, seule, un jour, par le destin, au milieu des ivresses de sa prospérité et de sa faute ; mais elle est si belle, que si les vieillards la regardaient, ils oublieraient peut-être et sa honte et leurs maux. Dans son dernier tableau, si j'en peux juger par l'esquisse, Carstens s'est proposé de peindre à la fois les sentiments les plus violents, les plus profonds et les plus nuancés de l'âme. Il a choisi à cette intention la scène de Sophocle où OEdipe apprend qu'il est le fils de Laïus. Le roi assis demeure accablé par la destinée, dont trois admirables figures du chœur sondent le mystérieux abîme ; Jocaste s'élance hors du palais avec un geste effrayant, où se peint toute l'horreur de l'inceste ; Créon observe OEdipe d'un œil calme, où l'on voit et l'ironie que lui inspire l'instabilité des choses humaines, et la secrète espérance que son ambition fonde sur les malheurs de sa sœur. Une composition consacrée à Ossian est placée à côté de ces beaux dessins, pour en marquer la date, et aussi pour en expliquer le sentiment, quoiqu'elle tranche un peu par son effet exagéré avec la simplicité ordinairement inaltérable de l'auteur.

Un Tyrolien, élève et successeur de Carstens, Joseph Koch, a gravé au trait vingt-quatre compositions de son maître, qui forment un véritable poëme, et qui représentent l'expédition des Argonautes d'après les textes combinés de Pindare, d'Orphée et d'Apollonius de Rhodes. Ces gravures, que vous avez pu voir, sont loin d'avoir con-

servé la pureté et la finesse du trait de Carstens. Mais, quoique les contours en soient pesants et empâtés, elles ont certainement dû vous frapper par la beauté de la composition, plus savante que celle de Flaxman, par la noble familiarité des types déjà tudesques et tout à fait appropriés à la haute antiquité des Argonautes, par un sentiment élevé du paysage employé avec profusion, surtout par une espèce de réflexion enthousiaste qui perce à chaque endroit et qui unit toutes les parties.

Outre Joseph Koch, Asmus Carstens eut pour élèves Eberhard de Wœtchler, né en 1762, et Gottlieb Schick (1779-1818), tous deux du pays de Wurtemberg. Henri Wilhelm Tischbein (1751-1829), né dans une famille hessoise, féconde en artistes, suivit les mêmes exemples ; il donna, entre autres ouvrages, un Homère dessiné d'après des antiques expliqués par Heyne. Gérard de Kugilgen (1772-1820), fit fleurir ces traditions à Dresde d'où elles avaient commencé à se répandre dans le reste de l'Europe.

Asmus Carstens accomplit dans l'art allemand une transformation analogue à celle qu'André Chénier opérait à la même époque dans la poésie française ; il s'appliqua à restaurer tout à la fois la forme antique et le sentiment moderne. Comme Chénier, il a prêté à la génération suivante des exemples et des arguments qui devaient la conduire à des résultats contraires. J'ai entendu regretter, au delà du Rhin, par des hommes d'un goût sûr, que les artistes allemands de notre siècle, au lieu de reprendre, depuis le commencement, l'étude des vieux maîtres de la peinture, n'aient point continué directement la tradition de Carstens, laquelle, par la liberté des moyens, par l'élévation des sentiments, et par la beauté de la forme, suffisait à toutes les pensées qu'ils ont voulu exprimer. Mais déjà d'autres opinions et d'autres méthodes s'étaient fait jour auxquelles l'histoire contemporaine vint donner une impulsion formidable et assurer la supériorité.

Tandis que la France se préparait à appliquer dans l'ordre politique les théories de la liberté, l'Allemagne les transportait dans le domaine de la poésie. Dès 1773, Gœthe avait présenté dans son *Gœtz de Berlichingen*, sous les formes indépendantes d'une poétique nouvelle, le tableau des franchises du vieux temps. En 1781, Schiller composa ses *Brigands* pour satisfaire son âme blessée par l'organisation sociale, et pour justifier par les sentiments les plus hardis et les plus neufs

l'affranchissement de l'individualité humaine. Tous les poëtes que l'Allemagne produisit alors, engagés dans cette voie, s'inspirèrent des mêmes opinions et les répandirent, chacun selon son génie, les uns dans le cadre des vieilles légendes nationales, les autres d'une manière plus directe, plus lyrique, plus passionnée. Ce mouvement eut pour résultat de substituer, à la communauté de pensées et de formes dans laquelle l'Allemagne avait vécu avec le reste de l'Europe depuis la renaissance, la rébellion flagrante du vieux génie germanique, et à toutes les théories de l'idéal auxquelles le sentiment personnel avait été contraint jusqu'alors à faire sa soumission, la souveraineté absolue du génie individuel.

Tels furent les principes essentiels de ce nouveau code qu'on présenta à l'Allemagne, dès la fin du dernier siècle, sous le nom de Romantisme. Les grands poëtes et les grands penseurs de l'Allemagne ne les adoptèrent jamais complétement. Gœthe qui, le premier, semblait avoir essayé de les appliquer, ne se départit jamais de ce sens du général, de cette faculté de l'universel qu'ils tendaient évidemment à restreindre; Schiller les condamna en faisant, des éternelles lois de la conscience, la base de son théâtre et de son esthétique; Louis Tieck, l'un des plus ingénieux élèves de l'ancienne poésie tudesque, conserva toujours pour l'antiquité grecque et pour les principes qu'elle a propagés ce goût qui jette tant de grâce et tant de clarté dans ses ouvrages. Les deux Schlégel eux-mêmes, qui passent encore en France pour les promoteurs du nouveau système, ont composé assez de livres où l'on peut se convaincre que, loin de vouloir détruire la doctrine de l'idéal et la communion intellectuelle des peuples, ils ne se proposaient que de donner à l'une et à l'autre une sphère à la fois plus large et plus élevée. Frédéric Schlégel, l'un des esprits les plus originaux et les plus enthousiastes de son siècle, placé entre madame de Staël et Joseph de Maistre, rêvant peut-être de concilier leurs idées, est mort à Dresde dans l'amertume et dans le désenchantement, après avoir vu les résultats des changements auxquels il avait pris une part si vive. Si Rome et Vienne étaient demeurées bien au-dessous de ce qu'il avait espéré, si au lieu de rendre la vie au monde, comme il l'avait pensé, elles n'avaient fait que substituer l'immobilité de la tombe à l'agitation fébrile du doute, j'imagine aussi que l'art dut paraître à ses yeux réaliser bien imparfaitement ses conseils et son attente. J'ai pu moi-même entendre Wilhelm Schlégel, dans les trop courts

instants que j'ai eu l'honneur de passer à Bonn auprès de lui, se plaindre du peu de respect porté à la beauté souveraine par tous ces artistes que j'appelais, non sans raison, sa postérité.

Cependant le romantisme trouva un puissant aiguillon dans la guerre que Napoléon recommença, au delà du Rhin, au début de ce siècle. Menacé d'être violemment retranché du nombre des réalités, l'esprit allemand recueillit toutes ses forces dans cet instant solennel. Des penseurs qui avaient accueilli avec enthousiasme les principes de la révolution française, voulurent les faire servir à la défense de leur propre nationalité. Mais les princes qui redoutaient le secours de ces opinions si nettes et si absolues, trouvèrent plus d'avantage à soulever l'Allemagne au nom des vagues souvenirs de son passé particulier; sous leur inspiration, on travailla à recomposer de toutes pièces ce passé oublié, et à conjurer à la fois le péril de l'invasion et celui des nouvelles théories sociales, en développant de préférence les instincts individuels du génie germanique. Dans cette lutte mémorable, dont un de nos amis, M. Hippolyte Carnot, a entrepris d'écrire l'histoire loyale, l'art, suivant et excitant l'impulsion commune, se refit aussi des types et des principes tout différents de ceux qu'il avait reconnus jusqu'alors. J'aurai mainte occasion de vous signaler des confusions singulières, faites par erreur ou de dessein prémédité, à cette époque de trouble et de hâte, qui communiqua en définitive une chaleur salutaire aux artistes allemands, et à laquelle on doit toujours se reporter lorsqu'on veut juger sainement de ce qui se passe encore aujourd'hui au delà du Rhin.

Dès 1803, tandis qu'on faisait transporter à Paris, sans doute à titre de curiosités, les débris de l'ancien art allemand, riches dépouilles des couvents et des églises, il s'était établi, surtout à Cologne, ville pleine de ces trésors, quelques hommes qui arrachaient à la destruction ou à l'exil les peintures des écoles gothiques. Les frères Sulpice et Melchior Boisserée commencèrent ainsi avec M. Bertram une collection de tableaux, complément naturel des ballades, des sagas, des poëmes romantiques qu'on exhumait alors, de toutes parts, de la poussière des bibliothèques. En 1804, ils communiquèrent leurs découvertes à Frédéric Schlégel, dont elles secondaient les vues, et qui renchérit sur leur enthousiasme. En 1811, possesseurs d'un grand nombre de pages admirables et authentiques ils sollicitèrent l'avis de Gœthe et l'appui de son nom. En 1817, leur collec-

tion, terminée, contenait une série de compositions qui embrassaient une période de près de deux cents ans. Parmi les auteurs de ces œuvres figuraient, à côté de Meister Wilhelm et de Meister Stephan, vieilles gloires retrouvées de l'école de Cologne, les deux Van Eyck, Hemling, Jean Mabuse, Israël van Meckenen, Engelbrechtsen, Lucas de Leyde, Schoorel, Hemskerk, Martin Schœn, Wohlgemuth, les Kranach, qui en Flandre, en Hollande, en Franconie, en Saxe, avaient commencé ou rempli le siècle, résumé par Albrecht Duerer; tous ils avaient, avec les différences résultant de l'organisation personnelle de chacun d'eux, des caractères généraux qui constituaient une véritable tradition. Cette tradition correspondait à la fois au développement du génie chrétien et à celui du génie tudesque, qu'elle confondait dans une étroite union, et auxquels elle semblait avoir donné une forme commune : aussi devint-elle naturellement l'objet des études, de l'enthousiasme, de l'imitation de toute une génération d'artistes qui s'associait vivement au sentiment des dangers et de la gloire de la patrie. La collection des frères Boisserée a été achetée, en 1827, par le roi de Bavière pour une somme évaluée, sur des rapports indirects, à 375,000 florins, qui font à peu près un million de notre monnaie; elle est aujourd'hui un des plus beaux ornements de la Pinacothèque où je trouverai l'occasion de résoudre quelques-uns des problèmes qu'elle présente. M. le chanoine Walraff et M. de Lyeversberg, à Cologne, M. Bettendorf, à Aix-la-Chapelle, M. Nagler, à Francfort, M. le conseiller Meyer, à Minden, se composèrent de la même façon des galeries précieuses qui concoururent au même but.

Une collection d'un autre genre, faite quelque temps après, apporta une nouvelle modification dans le goût des Allemands, et contribua aussi à leur rendre plus chères les traditions de leur art national en leur montrant qu'ils en pouvaient trouver une sorte de confirmation dans une époque importante de l'art italien. Déjà madame de Staël, constatant les sentiments les plus généraux de son temps, avait dit : « Albert Dürer, Lucas Cranach, Holbein, ont, dans leur manière de peindre, des rapports avec les prédécesseurs de Raphaël, Pérugin, André Mantegne, etc. » Depuis la publication du beau livre *De l'Allemagne*, l'érudition s'est singulièrement étendue; elle a établi parmi les devanciers d'Albrecht Duerer et du Pérugino, des parallèles dont je m'étonne de n'avoir jamais vu tirer, au delà du

du Rhin, toutes les inductions permises, et sur lesquels je pense qu'on peut fonder, sans trop de témérité, une théorie nouvelle de l'art moderne.

Un Anglais, fixé, je crois, à Hambourg, M. Solly, pris de la passion des tableaux italiens, avait déjà rassemblé un grand nombre de toiles ordinaires, lorsqu'il rencontra dans M. Hirt, de Berlin, un guide plein de goût et de savoir ; d'après ses avis, il s'attacha désormais à acheter les ouvrages des maîtres antérieurs à Raphaël. Déjà le bruit se répandait que de jeunes artistes allemands, descendus en Italie, avaient considéré l'art de ce pays avec l'esprit qui avait présidé à la collection des frères Boisserée. En effet, les anciens peintres dont Vasari ne semblait avoir rappelé les œuvres que pour mieux faire valoir celles de ses contemporains, avaient tout à coup reconquis des admirateurs et des disciples. Dans l'école de Florence, on était remonté au delà des maîtres de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, jusqu'à Masaccio, qui, au commencement du XV[e] siècle, tout en jetant les bases de la peinture savante, conservait une naïveté admirable ; bien mieux, l'instituteur de l'époque précédente, Giotto, venait d'être replacé à côté du Dante, son ami, dans la sphère la plus élevée de l'art. Au-dessus même de l'école de Florence, on avait, pour ainsi dire, découvert les vieilles écoles de Sienne et de Pise, dépositaires des premières traces de l'art italien, lesquelles se confondent presque avec les traditions byzantines. En partant de ce point suprême, on s'était attaché, contre l'habitude jusqu'alors dominante, à signaler dans toutes les écoles subséquentes les peintres qui étaient demeurés fidèles au caractère primitif, au milieu même des époques les plus tournées aux nouveautés. On était ainsi parvenu à suivre à travers le XIV[e], le XV[e] et le XVI[e] siècle, une chaîne d'artistes archaïques. A Venise même, qui n'avait encore été célèbre que comme le foyer d'un matérialisme magnifique, on avait reconnu dans les Vivarini, dans les Bellini, dans Vittore Carpaccio, dans Marco Basaïti, dans Cima da Conegliano de pieux représentants de l'ancienne manière. A Bologne, l'école du XV[e] siècle, que Francesco Francia présidait, avait effacé celle du XVI[e], qui avait été instituée par les Carraches. A Ferrare, Lorenzo Costa et le Garofalo avaient reçu des hommages tout particuliers. L'école ombrienne qui, fécondée par les exemples de Fra Beato Angelico et de Benozzo Gozzoli, acheva son développement à Perugia, dans l'atelier de Pietro Vanucci, avait été consi-

dérée comme la manifestation suprême du génie religieux de l'Italie moderne, et comme le dernier terme d'une longue série d'artistes liés à ceux de la vieille Allemagne par des relations mystérieuses.

M. Solly dirigea ses achats conformément à ces nouvelles investigations ; il les poursuivit ainsi jusqu'en 1820. En cette même année, pour la somme de 610,000 thalers, il vendit sa galerie au roi de Prusse qui en fit la base du musée de Berlin. L'Allemagne du nord semblait envier à celle du midi l'initiative que celle-ci commençait dès lors à exercer dans toutes ces nouveautés chères à l'esprit allemand. Quoique le prince qui gouvernait la Prusse à cette époque n'y fût point porté par son goût, il céda à des avis qui sans doute aujourd'hui n'auraient pas besoin d'intermédiaire pour prévaloir, et, par nécessité de position, il se détermina à seconder des études et des tentatives intimement unies aux événements les plus importants de son règne.

Un Danois, M. de Rumohr, fut alors chargé par le gouvernement prussien de parcourir l'Italie pour examiner de près, sous leur propre ciel, tous les vieux maîtres ultramontains qu'on avait été chercher au delà même des temps considérés naguère comme le berceau de la peinture. Il partit en compagnie de la poésie et de la sculpture, que les deux frères Tieck représentaient dignement dans cette ambassade du génie moderne de l'Allemagne au vieux génie de l'Italie. Il forma dans ce voyage une collection choisie qui se fondit aussi plus tard dans le musée de Berlin ; mais la principale richesse qu'il en rapporta, ce furent les observations qu'il publia sous le titre de *Recherches italiennes* (*Italiænische forschungen*). Ce livre, qui n'est connu en France que par des emprunts inhabiles et des discussions hors de propos, a rendu de véritables services et propagé aussi quelques erreurs. M. de Rumohr a montré comment on pouvait rectifier les inexactitudes nombreuses de Vasari par le dépouillement consciencieux des archives, et il a frayé ainsi à l'érudition une carrière désormais plus facile. Animé d'un sentiment profond de la nature, il a su également tirer, de l'observation des lieux, des signes pleins de vérité et de finesse, pour marquer le caractère distinctif des écoles qui ont illustré les diverses contrées de la péninsule. C'est lui, par exemple, qui, le premier, a retrouvé, dans l'impression poétique d'un climat privilégié, l'unité de cette école ombrienne dont il semblait autrefois que les maîtres fussent sans lien et, pour ainsi dire, sans patrie. Mais associé au parti romantique, dont son ouvrage demeurera sans doute

comme un des manifestes les plus ingénieux, il s'attacha, dans l'appréciation des peintres, presque uniquement à leur caractère personnel, et dédaigna d'estimer leurs œuvres par rapport à l'idéal. Ce point de vue borné l'a souvent induit en erreur, jusqu'à lui faire attribuer certaines pages à des maîtres dont elles n'avaient point le cachet, mais dont elles pouvaient rappeler quelques dispositions intimes et passagères. C'est un des moindres inconvénients qu'on puisse reprocher à sa théorie.

Toutes les grandes époques d'art ont mis en œuvre des formes propres, dont les lignes invariables dans ce qu'elles avaient de fondamental, et applicables tout à la fois à l'architecture, à la sculpture et à la peinture, représentaient la variété des êtres dans ses rapports avec l'unité qui était au fond des sentiments et des pensées de chaque période. C'est un des signes par lesquels l'esprit humain témoigne légitimement son empire sur la nature, et marque les pas successifs de sa marche continuellement ascendante vers l'idéal. L'art du moyen âge ne pourra prendre, à côté de l'art antique, la place qui lui a été déniée jusqu'à présent, que lorsqu'on aura résolu la question de savoir s'il existe réellement une forme essentielle qui donne un caractère commun à ses manifestations diverses. Cette question, une des plus importantes que l'esthétique puisse se poser aujourd'hui, le romantisme est impuissant à la résoudre. Parfaitement accommodé à la lutte politique et littéraire qu'il a eue à soutenir, très-propre à remplacer, dans un cas désespéré, les ailes de l'inspiration par les aiguillons de l'orgueil, ce n'est point à lui que peut appartenir l'honneur d'expliquer les grandes phases de l'intelligence humaine, ni même de justifier les coups de main qu'il a exécutés. Pour donner la loi du plus imperceptible grain de sable, il faut remonter jusqu'au principe éternel de toute substance et de toute forme. Entièrement enfermé dans le *moi* de l'homme, le romantisme doit en partager toute la mobilité, toutes les audaces, toute l'incertitude ; heureux encore lorsqu'il n'en écoute pas les instincts inférieurs, et qu'il ne se perd pas, à leur suite, dans les débauches du matérialisme, dans les ténèbres du néant ! Par quel concours de circonstances, le romantisme allemand fut préservé de ces excès, c'est ce qu'il me reste à vous apprendre.

XX.

Les Allemands à Rome.

Tandis que les armées françaises traversaient en tous sens l'Allemagne, et préparaient peut-être son unité en paraissant violenter son indépendance, quelques jeunes artistes, que le besoin d'un art national agitait déjà, allèrent se refaire une patrie loin de celle où ils se trouvaient comme exilés. Ils choisirent pour leur lieu de refuge Rome, où la guerre, la religion et l'art ont successivement amené toutes les générations des races du nord. Là encore, ils rencontrèrent nos armes et notre civilisation auxquelles ils avaient pensé se soustraire en quittant leur pays. Où auraient-ils pu fuir alors pour les éviter? Ils se retirèrent au milieu des ruines d'un couvent abandonné; ils y vécurent dans le dénûment, dans la crainte, dans l'étude, dans l'enthousiasme; ils étaient si pauvres, qu'ils étaient obligés de remplacer eux-mêmes, les uns pour les autres, le modèle qu'ils n'auraient pu payer; ils n'avaient guère non plus d'autre nourriture que celle des anachorètes: mais ils avaient les ravissements de la ville éternelle, les visites aux basiliques et aux catacombes, la découverte toute nouvelle de l'art chrétien jusqu'alors dédaigné, le sentiment non moins nouveau du paysage romain, une immense attente de l'avenir; dans leur obscure misère, ils jouissaient de Rome bien plus que les conquérants ne la possédaient dans leur triomphe.

Ils apportaient de leur pays deux prédispositions différentes, héritage naturel des deux époques dont nous venons de signaler la diversité. De la doctrine de l'idéal, répandue dans la première époque, ils avaient retenu ceci, qu'au lieu de la nature, le peintre devait prendre son idée pour guide dans la composition et dans l'exécution de ses ouvrages. Mais cette habitude était singulièrement modifiée par les opinions qu'ils avaient empruntées à la seconde époque; ainsi, loin de penser que l'artiste dût se conformer à des types absolus, placés en dehors et au-dessus de lui, ils ne donnaient que sa liberté même pour base et pour règle à ses idées. Ils répétaient que le pinceau

était dans leurs mains un moyen d'exprimer leurs propres sentiments sur la vie et sur le monde, un instrument de perfectionnement individuel, ne prenant pas garde que l'individu ne se perfectionne qu'en sortant de lui-même, pour s'avancer vers l'idéal de la perfection souveraine. Cependant comme la liberté ne produit de résultat qu'autant qu'elle peut opérer sur un élément distinct d'elle-même, ils avaient cherché, dans les traditions récemment retrouvées de l'ancien art allemand, une forme générale d'expression, laquelle devenait réellement pour eux cet idéal extérieur et supérieur qu'ils niaient d'une autre part. Dans l'appréciation même de l'art particulier à leurs ancêtres, il me semble qu'ils commettaient des erreurs pleines de graves conséquences. Pour me borner ici à ce qui concerne la peinture, les tableaux des écoles de Bruges, de Cologne, de Nuremberg, auxquels ils empruntaient et les traits distinctifs de leurs propres compositions, et les exemples de leur doctrine sur la souveraineté du génie individuel, devaient eux-mêmes leur physionomie particulière à l'imitation de la nature, devenue, à ce que je crois, dès le XIV[e] siècle, le système dominant parmi les confréries des artistes du nord et du midi. Presque toutes les figures qui ornent les pages de Van Eyck, de Lucas de Leyde, d'Holbein, sont des portraits ; celles mêmes qui devaient offrir à l'adoration des fidèles les anciens types consacrés par la religion furent alors singulièrement modifiées par le désir d'approcher de la vérité et de la nature plus que les Byzantins ne faisaient auparavant. Les anciens maîtres de la Flandre et de la Franconie étaient si pleins de ce principe de l'imitation, que, négligeant les beaux costumes de l'art oriental, ils revêtirent les premiers saints du christianisme des pourpoints, des chaperons et des joyaux que portaient, sous leurs yeux, les négociants des villes hanséatiques et les patriciens des cités impériales. Tout en déclarant qu'il fallait s'abstenir de copier la nature, les artistes allemands réfugiés à Rome s'emparaient, dans leurs premières compositions, de toute cette défroque du XIV[e] et du XV[e] siècle dont la nature seule avait fait les frais. Mais, chose merveilleuse ! cette méprise leur donnait le moyen de peindre des têtes qui, pour avoir été réelles au moyen âge, devenaient en quelque sorte idéales, au XIX[e] siècle, par les sentiments naïfs et la foi candide dont elles portaient naturellement l'empreinte.

A Rome, ces jeunes artistes trouvèrent des objets d'étude qui confirmèrent quelques-unes de leurs tendances, qui en changèrent

quelques autres, qui les agrandirent toutes. Essayerai-je de vous peindre les trésors de la ville éternelle, à vous qui en avez joui ? La description serait ici, non-seulement insuffisante, mais encore inutile. Je dois me contenter de tracer les grands traits que l'art du moyen âge offre à l'observateur, dans cet admirable sépulcre où les siècles dorment couchés sur les siècles. Dans les catacombes et dans les basiliques se dressent devant le regard étonné des images grossières qui forment une première période de l'art chrétien. Dans la grandeur et dans la majesté qui éclatent à travers l'enveloppe informe de ces peintures, on reçoit une impression déguisée, mais encore sensible, des principes de l'ancien idéalisme grec. Après cette première période à laquelle on a justement donné le nom des Byzantins, s'en présente une seconde toute différente, celle dont Giotto fut la merveille au xiv[e] siècle, et qui correspond à l'époque des anciens peintres allemands ; on rencontre dans les travaux de cette seconde période, après la vigueur surnaturelle des œuvres de la première, une grâce qui tend à se rapprocher de la nature, avec une modestie et une délicatesse dont les artistes du nord n'ont pas toujours donné l'exemple au même temps. C'est seulement après ces deux périodes que commença celle qu'on a prise longtemps pour le champ entier de l'art ; déterminée par la renaissance du goût antique, elle confondit la majesté de la première période et la grâce de la seconde dans une forme à la fois plus correcte et plus animée. C'est dans ces trois grandes divisions du cycle de l'art moderne, que les peintres allemands étendirent leurs études ; ils étaient plus naturellement préparés à comprendre la seconde qui fixa la plupart d'entre eux et suffit à corriger ce que leur nature germanique pouvait avoir de trop sec et de trop bizarre. Les plus aventureux, et les plus forts poursuivirent seuls leurs investigations dans la troisième période, dont les productions complexes étaient de nature à déconcerter des esprits en quête de l'élément simple et primitif de leur art. Les discussions les plus intéressantes ne manquaient pas, comme on pense, de se mêler à ces recherches ; une sorte de piété toute nouvelle présidait aux conversations et aux travaux. Partout était empreinte l'ardente conviction de cette solidarité de l'art et de la vie, que Frédéric Schlégel a établie dans ses ouvrages. En recomposant l'art des époques écoulées, on recomposait aussi leurs sentiments ; on cherchait, dans ceux du présent, un appui semblable pour l'art dont on sentait déjà l'avénement. On vivait ainsi dans la

vérité même des choses, et on goûtait jusqu'à l'ivresse le plaisir de parcourir cette grande suite des réalités humaines, qui double l'énergie de la pensée. Heures fortunées, situations solennelles dans la vie des nations et des individus, que celles où, soutenues par une destinée encore mystérieuse, toutes les forces, toutes les passions de l'esprit et de l'âme prennent comme des ailes pour remonter le cours des temps, et pour sonder les plus lointaines perspectives de l'avenir, refaisant à chaque instant et, pour ainsi dire, avec les joies et les douleurs d'un enfantement véritable, le labeur que les générations ont réellement accompli ou préparé en tant de milliers d'années!

epuis que Raphaël, désertant la simplicité de l'école ombrienne, s'était modelé sur les exemples de l'antiquité exhumée de ses ruines, le paganisme n'avait cessé de se consolider dans la ville des papes et de s'étendre sur le reste du monde. La mythologie de l'Albane et le matérialisme de Caravage avaient été les dernières conséquences du système inauguré au Vatican avec tant de gloire par l'*école d'Athènes*. Puis tout était retombé dans le néant; et quand les artistes des autres nations étaient venus visiter l'Italie, c'était à relever le culte de l'art antique qu'ils avaient fait servir la nouveauté de leur enthousiasme. Mais tout à coup des hommes sortis du pays où Luther avait donné le signal de la déchéance de Rome, des Germains traversèrent les Alpes, vinrent réveiller dans la ville éternelle le christianisme enseveli sous un second paganisme, et reprendre la tradition du Pérugino où Raphaël l'avait abandonnée. Voilà sans doute une des révolutions les plus curieuses de notre siècle!

Peut-être avez-vous vu la gravure d'une charmante composition de M. Owerbeck, laquelle représente, sous deux figures emblématiques, l'alliance que l'Italie et l'Allemagne contractèrent à cette époque. L'original en est renfermé au château royal de Schlesseim, situé à quelques lieues de Munich, et qui contenait autrefois la plus grande partie des richesses déposées aujourd'hui à la Pinacothèque. L'Italie est représentée sous la forme d'une belle femme couronnée du laurier classique; mais sa tête est inclinée vers la terre, et ses traits, encore empreints de la pureté de la jeunesse, expriment une mélancolie infinie. L'Allemagne, au contraire, est blonde; son profil est fin, sans avoir la régularité antique; son front est ceint d'une couronne de myosotis. Penchée vers l'Italie, appuyée sur elle, on dirait qu'elle l'interroge avec une curiosité innocente; elle semble lui demander :

« Que te reste-t-il, ma sœur, de ta religion et de tes arts? qu'as-tu fait de ton âme prophétique? à quel arbre as-tu suspendu ta lyre? dans quel chemin as-tu perdu cet éblouissant manteau que l'art et la poésie avaient brodé! as-tu encore quelque chose à nous apprendre? Le ciel t'avait faite pour enseigner les autres nations. Parle, dis-nous ce qu'il faut croire de Dieu, et sous quelles formes il convient de présenter aux hommes la vérité éternelle. » Mais l'Italie tient ses yeux baissés; et dans sa douleur on croit l'entendre qui répond: « Ma sœur, j'ai tout perdu; la religion et les arts, la pensée et la forme, j'ai tout vu s'évanouir. Mon sein ne porte plus que les débris de toutes ces choses autrefois si belles; mon esprit s'éteint, mon âme est vide, et le souvenir de ma gloire passée est une amertume nouvelle, ajoutée à tous mes autres ennuis. » L'Allemagne entend ces paroles; mais on dirait qu'elle se refuse à les comprendre: et elle n'en poursuit pas moins ses tranquilles questions.

Frédéric Owerbeck conduisit la première des pieuses migrations qui passèrent les monts. Il était né, le 3 juillet 1789, à Lubeck, l'une des villes les plus riches de la hanse, et rivale de Bruges, non-seulement pour le commerce, mais aussi sans doute pour les trésors de l'art du moyen âge; il dut emporter un profond souvenir des monuments de la ville natale, lorsqu'en 1806 il partit pour aller étudier la peinture à l'académie de Vienne. Dans cette académie régnaient les principes de l'école de Mengs, modifiés par celle de David. L'antiquité païenne, l'imitation anatomique de la nature, n'avaient rien qui pût séduire une nature imprégnée de la naïveté du moyen âge, et tout ouverte aux aspirations les plus mystiques du christianisme. Les efforts qu'on faisait alors à Vienne pour éveiller les instincts de la nationalité allemande, les idées que les poëtes, les professeurs, les prêtres répandaient pour concourir à ce but, remuèrent l'imagination d'Owerbeck, que les leçons de ses maîtres n'avaient pas su toucher. Mais ceux-ci, fort mécontents de leur élève, qui avait le double défaut de déclamer contre l'usage du modèle et d'affecter le style des anciens maîtres allemands, le renvoyèrent de l'académie. Loin de se laisser abattre, M. Owerbeck séduisit deux de ses camarades, Vogel de Zurich, et Pforr de Francfort; il les entraîna à Rome, où il arriva avec eux en 1809. Libre de toute contrainte, il commença incontinent son tableau de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, dont, plus tard, il fit présent à la cathédrale de Lubeck. Mais avant que deux ans fussent

écoulés, Pforr, dont j'ai vu une composition d'une naïveté toute romantique, était mort; Vogel était retourné à Zurich, emportant en souvenir un tableau que M. Owerbeck avait peint pour lui, et où était représentée la *Visite du Christ à Marthe et à Marie;* un autre Allemand, qui s'était joint à la petite communauté, et qui est aujourd'hui inspecteur de l'académie de Dusseldorf, M. Wintergarst, avait aussi repassé les Alpes. Il fallait un courage au-dessus de l'ordinaire pour soutenir jusqu'à la fin l'effort d'une semblable tentative.

En 1811, deux nouveaux venus, qui sont aujourd'hui à la tête de deux écoles opposées, Pierre Cornélius et Wilhelm Schadow, vinrent prendre auprès de M. Owerbeck les places qui étaient demeurées vacantes. M. Cornélius, né à Dusseldorf, n'y avait fait que des études incomplètes; les gravures de Sadeler et de Goltzius avaient été ses meilleurs guides, dans une académie, où son imagination énergique et impatiente l'avait fait mal juger par des professeurs, partisans zélés de l'école de Vien et de David. A l'aide de ces gravures renommées, exécutées d'après les chefs-d'œuvre de la renaissance, et qui auraient donné de plus sages conseils à une nature moins emportée, il s'était fait une sorte de style, auquel l'incorrection autant que la pensée imprimaient le caractère de la hardiesse; il en avait déjà usé pour composer des dessins d'après le Faust de Gœthe; mais voulant mieux servir encore la cause du génie germanique qui allait à ses dernières audaces, il descendait à Rome (le Tudesque !) avec la pensée d'y dessiner les Niebelungen, et de faire l'apothéose d'Attila à la face des monuments de la civilisation antique. L'antiquité se vengea de lui, en attirant ses hommages et en laissant dans son esprit les traces de décadence dont elle avait aussi marqué Jules Romain vers ses derniers jours. Quant à M. Schadow, bien jeune encore lorsqu'il arriva de Berlin à Rome, c'est en Italie qu'il fit en quelque sorte ses études. Il s'y distingua moins par l'imagination que par une couleur agréable sans luxe, par la recherche pourtant modeste de l'effet, par l'exactitude et la méditation du portrait.

Pendant quelques années encore ces artistes demeurèrent inaperçus dans les ruines de leur couvent, où ils poursuivaient tranquillement leurs études pendant l'hiver, et d'où ils s'échappaient, dès que le beau temps était revenu, pour visiter les nombreux sanctuaires que la religion et l'art ont élevés en commun au milieu des montagnes les plus incultes et dans les moindres villages de l'Italie. Trouvant par-

tout, sur cette terre privilégiée, la peinture unie à l'architecture, voyant que l'union de ces deux arts aujoutait à la puissance de chacun d'eux, et qu'elle s'était maintenue tant que les peuples avaient eu des pensées durables à exprimer, ils se disaient que le véritable moment de leur triomphe serait arrivé lorsque, eux aussi, ils auraient prouvé que leur sentiment était assez vif et leur science assez consommée pour leur permettre de produire de grandes fresques. Venus à Rome avec l'instinct à peine formé d'un art nouveau, ils s'élevèrent ainsi, grâce à la force de leurs études solitaires, à ambitionner, au bout de quelque temps, la gloire de la peinture monumentale, principe et nerf de tous les autres genres.

Lorsque les événements de 1815 eurent comblé les désirs des princes allemands, la seule satisfaction réelle qu'obtint le génie germanique, docile instrument de leur victoire, fut sans doute l'attention et la faveur que l'on accorda aux efforts des artistes qui avaient été retremper l'art national à la source commune de l'art chrétien. Le consul de Prusse à Rome, M. Mendelson Bartoldi, songea le premier à donner aux novateurs un encouragement au gré de leurs souhaits. Il leur proposa d'orner une salle de sa demeure de fresques représentant l'histoire de Joseph. M. Owerbeck et M. Cornélius se révélèrent dès lors avec la diversité de leur talent. Le premier, dans ses deux compositions de *Joseph vendu par ses frères*, et des *Sept années de disette*, laissa voir tous les liens qui le rattachaient aux anciennes écoles allemandes et que l'étude des écoles italiennes n'avait encore que faiblement dissimulés. Non-seulement il affectionnait les figures maigres et élancées que toutes ces écoles avaient en communauté au XIV[e] siècle, et qu'il a toujours conservées depuis lors ; mais, adoptant les anachronismes de costume qui leur étaient aussi familiers, il parait les marchands arabes de la Bible des chaînes d'or et des fourrures dont les Van Eyck et Lucas de Leyde revêtaient les Hébreux de leurs propres peintures ; en tout, il se rapprochait beaucoup plus de la roideur de ces maîtres que de la souplesse de Giotto et de la suave élégance de Fiesole. Nature délicate, persévérante par dévotion, lente à se transformer à cause de la finesse même de son sentiment, M. Owerbeck ne devait arriver que par degré à se dépouiller des formes tudesques pour s'approprier celles de l'Italie. M. Cornélius, au contraire, tout de feu, d'audace et de premier élan, parut si vigoureux, si avancé, si propre à puiser à la fois dans les époques

les plus diverses de l'art, qu'on augura dès lors que, s'il était susceptible de perfectionnement, il parviendrait aux plus hauts degrés de l'art. Cependant, ses deux fresques, *Joseph reconnu par ses frères*, et *l'Explication des songes*, trahissaient indépendamment d'un vice radical d'incorrection, un dangereux penchant à appliquer à la fresque, genre grave et simple par essence, la fougue de dessin et de couleur qui est le propre de la peinture libre des tableaux. Aussi, dès cette époque, pour justifier au sein de l'école le contraste de la douceur mystique d'Owerbeck avec la science violente de Cornélius, on commençait à dire que, comme saint Jean et saint Paul étaient les symboles de deux faces de la religion, ces deux maîtres représentaient les deux faces correspondantes de l'art. Depuis lors M. Schelling a fait des changements considérables dans l'interprétation théologique ; et ce n'est pas pour moi un petit sujet d'assurance que de sentir qu'à la formule ternaire de cet illustre philosophe, se rattache, quoique de loin, celle que je pense pouvoir appliquer à l'histoire de l'art, et que vous retrouverez sans cesse au fond de ces observations.

Les deux fresques de M. Schadow, représentant *le Songe de Joseph* et *Jacob recevant la robe sanglante de son fils*, se recommandaient par des qualités moins tranchées. Un jeune homme qui vint de Berlin en 1815, Philippe Veit, compléta les peintures de la salle Bartoldi, en y retraçant *Joseph fuyant la femme de Putiphar*, et l'allégorie des *Sept années d'abondance*. Dans les travaux de ce dernier venu on remarqua avec plaisir la plus heureuse harmonie. Une imagination vive, un dessin naturellement élevé, une couleur à la fois douce et riche, sont sans doute des dons rares partout, et particulièrement parmi les enfants du nord ; le jeune Allemand qui venait de les montrer à Rome fut chargé par Canova de peindre un panneau de muraille, dans un corridor du Vatican où l'on représentait divers monuments de la ville. Ayant le Colisée pour sujet, il ne voulut pas, comme d'autres auraient pu faire, se borner à copier le romantique entassement de ses ruines ; il peignit la Vierge apparaissant à un pèlerin qui hante les chapelles perdues au milieu des décombres du monument romain. En voyant cette Vierge, de jeunes artistes français, qui dirigeaient aussi leurs études vers les origines de l'art chrétien, comprirent que ces Allemands, dont les travaux étaient l'objet de l'ironie, venaient d'entreprendre une révolution destinée à faire le tour de l'Europe.

Bientôt la colonie allemande s'accrut considérablement ; en 1818, lors du voyage de l'empereur François à Rome, elle se trouva assez nombreuse et assez forte pour faire, au palais Cafarelli, une exposition publique de ses travaux, de ses cartons, de ses études de tout genre. Il y avait déjà huit ans qu'elle s'était établie à Rome ; mais ce fut alors, pour la première fois, qu'elle parut naître aux yeux de la plupart des habitants et des visiteurs ordinaires de la ville éternelle, dans le silence et la solitude de laquelle elle était demeurée comme ensevelie pendant tout ce temps. Cette même année, le marquis Massimi invita les artistes tudesques à décorer sa villa de fresques dont les sujets devaient être tirés des grandes épopées italiennes. M. Owerbeck était chargé des peintures de la *Gerusalemme liberata ;* M. Cornélius, de celles de la *Divina commedia*; un jeune homme qui était arrivé en 1817 de Leipzig, et qui s'était distingué à l'exposition du palais Cafarelli, Jules Schnorr, reçut la mission de peindre des scènes de l'*Orlando* d'Arioste.

J'ai vu à Dresde, dans le beau cabinet de M. de Quandt, le carton d'une des quatre scènes principales que M. Owerbeck représenta dans le plafond de la *villa Massimi*. Le motif en est emprunté à l'épisode d'*Olindo e Sofronia*, qu'on trouve dans le second chant du poëme du Tasse. Ce dessin est sans contredit plus chrétien que tous les chants du poëte. Si dans un pareil genre de peintures on exige avant tout une traduction fidèle du génie qui en a conçu les sujets, il faut condamner absolument, malgré leur charme, les compositions que M. Owerbeck a faites dans cette occasion. La verve et l'éclat de Torquato, cette chaude lumière qui se glisse dans les retraites les plus intimes de sa mélancolie ; le profil antique de toutes ses figures et de son poëme lui-même ; les clairons sonores, les parfums enivrants, les paysages féeriques qui, tout le long de son récit émeuvent et ravissent les sens, étaient des beautés d'un ordre que le peintre allemand ne pouvait ni aimer, ni reproduire. Figurez-vous que le Tasse, au lieu de couronner la renaissance et de lui offrir sa raison en holocauste, ait été le contemporain du Dante, et ait voulu raconter l'entreprise des croisades dans une légende, déjà plus ou moins savante, mais toute pleine des naïves rêveries d'une âme encore candide, et vous aurez une idée des peintures dont M. Owerbeck a décoré la *villa Massimi*. Par un rare privilége de notre temps, le peintre a pu creuser son sujet au-dessous de celui du poëte. Il faudrait être insensible

aux attraits de la grâce chaste, pour ne pas demeurer en admiration devant toutes les formes délicates et élancées qu'il a rassemblées dans la composition simple, où il représente aux yeux, non-seulement un bûcher allumé par les infidèles pour deux amants chrétiens, mais encore la pureté même et la suavité du christianisme. En traçant, dans deux autres compositions du même sujet, la figure de Godefroi, M. Owerbeck l'a débarrassée du manteau grec que le Tasse avait emprunté à Agamemnon, et il a su lui donner avec une expression plus religieuse, et par conséquent plus élevée, un naturel qui descend presque à la bonhomie. Il put réaliser cette heureuse alliance, en commençant à se dépouiller lui-même de son enveloppe germanique, pour suivre de plus près les traces de Giotto et de Fiesole qui, ramenés aussi vers la nature, avaient, à un degré supérieur, le sentiment de la beauté et de l'idéal.

M. Cornélius, invité à peindre le *Paradis* du Dante dans le plafond de l'une des salles de la *villa Massimi*, composa des dessins qu'il n'eut pas le temps d'exécuter, ayant été, sur ces entrefaites, rappelé en Allemagne. Ces dessins, dont le trait a été gravé, comptent assurément parmi les plus belles choses qui soient sorties de sa main. Le style, qui en est extrêmement mâle, a néanmoins toutes les qualités d'une brillante et poétique jeunesse ; il respire cet accent rude qui passa des Doriens aux Byzantins, et de ceux-ci à quelques Florentins illustres ; mais c'est sur des figures où la vie s'épanouit dans sa fleur, c'est au milieu de la splendeur des étoiles que l'artiste se plut alors à témoigner l'enthousiaste énergie de son âme. M. Veit, qui fut chargé de remplacer M. Cornélius dans cette œuvre, fit de nouvelles compositions d'un aspect tout différent. La douceur de Béatrice, *dolce guida e cara*, devint, sous son pinceau, le caractère dominant des scènes du *Paradis*. Cette douceur avait quelque chose de plus large et de plus opulent que celle de M. Owerbeck, laquelle était sans doute plus fine, mais aussi plus contenue par ses scrupules. La nature indulgente du peintre fut cause qu'il n'eut pas le temps d'achever lui-même son ouvrage ; les pieds-droits des murailles furent couverts par M. J. Koch, le vénérable élève de Carstens, dont l'imagination, toujours pleine des riches idées de son maître, n'avait pourtant pu se tremper dans les nouvelles études de ses compatriotes.

M. Schnorr fit pour l'*Orlando* ce que M. Owerbeck avait fait pour la *Gerusalemme liberata* ; il passa outre le génie d'Arioste, pour

arriver à la vérité même du sujet que le poëte avait célébré. Disciple exubérant de la renaissance, messer Lodovico a mêlé à la légende chevaleresque de son poëme les fables mythologiques de l'antiquité, les reflets de la fantaisie orientale, l'ironie et la liberté du génie moderne déjà confiant en sa force propre. Ce jeu infini d'un des esprits les plus brillants et les plus complexes du XVI[e] siècle procure un enchantement merveilleux dont je crois goûter aussi bien que personne le plaisir et le sens; mais il a singulièrement altéré la nature des rudes compagnons de Charlemagne, dans lesquels la chevalerie choisit plus tard ses modèles. M. Schnorr se proposa de rendre à ces preux le costume et la vigueur de l'ancien temps. Il avait en quelque sorte dégagé, dans l'étude des anciens peintres allemands, l'élément chevaleresque de l'élément chrétien. Plein de la poésie des sagas, du Helden-Buch, des Niebelungen, il avait recherché et restauré avec bonheur les armures et les vêtements que portaient les héros dont il retrouvait l'âme dans ces récits et dans ces poëmes; il se frayait ainsi une voie toute patriotique et toute nouvelle dans la peinture historique, au milieu des tentatives de ses amis pour relever la peinture religieuse. Les fresques qu'il exécuta dans ce système à la *villa Massimi* frappèrent tous les yeux par une originalité inattendue. Les Italiens n'avaient pas encore vu l'Allemagne se révéler à eux sous des traits aussi vifs et aussi particuliers. Imaginez, un beau jour, en plein midi, Gœtz de Berlichingen lui-même entrant à Rome, par la porte du Peuple, avec son palefroi et son armure tudesques! *Renaud arrivant au milieu du camp d'Agramante*, que M. Schnorr figura dans l'un des compartiments de son plafond, produisit un effet tout semblable. *Charlemagne courant au secours des murs de Paris*, quoique dessiné avec caractère, laissa pourtant percer aux yeux des connaisseurs les défauts qu'ils reprochent aujourd'hui à M. Schnorr, de traiter ses sujets d'une manière trop épisodique, et de ne pas savoir entretenir jusqu'à la fin le beau feu qu'il met dans tous ses commencements. Néanmoins, ces peintures exécutées d'après l'Arioste, offrent une couleur si ferme, un dessin si à l'aise dans son parti pris, un cachet en tout si élevé, qu'elles sont encore regardées par beaucoup de personnes comme le chef-d'œuvre de l'auteur.

Lorsqu'elle se signalait par de tels travaux, l'école s'était déjà grossie d'une foule d'artistes qui traversaient en hâte les Alpes pour se tremper aux sources mêmes de l'art nouveau. Un Allemand, M. le

baron Ambach, voulut seconder leur zèle, en commandant une série de neuf tableaux d'après le nouveau testament, dont il fit ensuite don à la cathédrale de Naumbourg, en Thuringe, où je les ai vues. M. J. Schnorr exécuta pour cette collection *la Bénédiction des enfants*, dont la composition est excellente, selon l'habitude de ce maître, et dont le style est si noble et si savant qu'il m'a semblé y trouver quelque chose du Poussin et de M. Ingres tout ensemble. *Le Christ liant la nouvelle loi à l'ancienne*, de M. Schadow, sobre à l'excès dans l'exécution, symbolique dans la conception, semé pourtant de figures réelles sur les derniers plans, m'a rappelé le caractère ordinaire et la destinée de ce maître. *Le Christ au jardin des Oliviers*, de M. Veit, pourrait bien avoir inspiré le tableau que M. Bertin a exécuté sur le même sujet, à moins que ces deux compositions ne soient l'imitation de quelque vieille peinture italienne. Celle de M. Veit se recommande par une charmante couleur, qui me semble être un ressouvenir de l'ancienne école de Ferrare, si bien placée entre Venise et Bologne, pour donner une solution à la querelle du coloris et du dessein, déjà flagrante au sein des écoles archaïques. Entre les nouveaux venus, Charles Vogel, de Vogelstein, arrivé de Dresde en 1817, traça un *Crucifiement*, dans lequel on remarque le jeu des couleurs, la souplesse du dessin, le sentiment du paysage; Adolphe Zenf, de la ville de Halle, représenta *la Femme adultère*, composition simple et touchante, à laquelle une bonne couleur dorée et un joli paysage italien donnent un attrait particulier; Frédéric Olivier, de Dessau, dans son *Christ parmi les docteurs*, rappela avec assez de bonheur les vieilles têtes de la première école vénitienne, et le geste naïf des *Docteurs incrédules* du Florentin Buffalmacco; Henri Naecke, de Dresde, qui est mort dernièrement dans cette ville en laissant des traits à la plume fort remarquables, et entre autres, une charmante composition de *Sainte Élisabeth distribuant ses aumônes à la Wartbourg*, peignit pour M. Ambach une *Résurrection*, qui montre une heureuse entente de l'effet; Charles Eggers, de Strelitz, dans le Mecklembourg, dont le cabinet de M. de Quandt renferme une belle tête de Christ dans le sentiment des premiers Byzantins, exécuta *le Lavement des pieds*, dans un style qui devait naturellement se ressentir de la dureté des modèles qu'il étudiait de préférence; M. Rébenitz, de Vienne, composa une *Tentation du Christ*, dont la fantasmagorie s'accorde peu avec la sagesse de ses émules.

Il y eut aussi, à cette époque, des Allemands qui quittèrent les ateliers de Paris pour suivre les exemples et les leçons des novateurs. En 1817, M. Wilhelm Wach, qui avait étudié sous L. David et sous Gros, arriva à Rome ; en 1822, Charles Bégas, de Cologne, formé par l'auteur des *Pestiférés de Jaffa*, offrit à la nouvelle école allemande un autre transfuge de l'école française. En 1821, Renri Hesse vint de Munich, déjà tout imprégné de la révolution que ses compatriotes avaient entreprise, et qui commençait à exercer son influence au delà des monts. Le champ entier des études et des découvertes que l'art chrétien pouvait fournir, ayant été parcouru, il était temps en effet de sortir du centre où elles avaient été faites, et de les répandre dans l'Allemagne qui en attendait les résultats avec impatience. Les ouvertures qui avaient été percées dans l'histoire de l'art, au profit de son développement ultérieur, semblaient assez vastes pour que, durant de longues années, les esprits les plus divers y trouvassent suffisamment une issue pour leur génie ; aussi M. H. Hess, malgré l'incontestable supériorité de son talent, ne trouva-t-il plus rien d'essentiellement neuf à faire dans le pays où on avait tant innové. Guidé par l'exemple de M. Owerbeck, il s'attacha au principe des peintres italiens de la seconde époque, le modifia avec goût, et mit son originalité à le rapporter en Allemagne.

Durant la période que je viens de vous faire parcourir, les artistes allemands ne se bornèrent pas à une admiration superficielle des formes de l'ancien art chrétien ; séduits par le sens même que ces formes leur présentaient, la plupart d'entre eux furent entraînés vers un ordre d'idées pour lequel la France semble enfin disposée à avoir l'impartialité due aux grandes traditions du genre humain. Tout homme sérieux qui, dans nos temps de transition, rêvera un art complet, sera nécessairement conduit, ou bien à souhaiter la restauration entière des anciennes croyances, ou bien à se forger, au gré des caprices de sa raison, une nouvelle organisation religieuse et sociale, cachée dans le berceau des générations futures. Placés sous le coup de la réaction qui amena les événements de 1814, presque tous les artistes allemands rassemblés à Rome prirent alors le premier parti ; ils maudirent la réformation comme ils avaient renié la renaissance, et, à la suite de Frédéric Schlégel qui en donnait le conseil et l'exemple, ils embrassèrent la religion catholique. M. Owerbeck s'étant mis à étudier les images de la Madone, vers laquelle la grâce

de son talent le ramenait sans cesse, comprit que, pour en reproduire la beauté divine, il fallait leur accorder, d'un cœur pénétré par la foi, les hommages que le catholicisme leur rendait. Il commença alors à s'instruire sérieusement dans la théologie romaine, dont les mystères gagnèrent facilement son intelligence contemplative et exaltée. Plusieurs de ses amis, M. Wilhelm Schadow, M. Vogel de Vogelstein, M. Ph. Veit et son frère, M. Ch. Eggers, M. Mueller de Cassel, abjurèrent aussi successivement la religion de leurs pères. M. Schnorr, que le genre de son talent exposait moins aux séductions de l'art religieux, MM. Wach et Bégas, qui avaient déjà leurs places marquées à l'académie de Berlin, résistèrent à l'entraînement général; ils furent soutenus dans leur persévérance par M. Thorwaldsen, qui s'était associé en partie aux idées de ses compatriotes, mais que le génie naturellement polythéiste de la sculpture défendait contre le mysticisme chrétien. Cependant, parmi les convertis, qu'on avait surnommés alors les Nazaréens, il faut compter deux sculpteurs, M. Roden et Rodolphe Schadow, qui ne voulut point se séparer de son frère, et qui mourut peu après en 1822.

Ce partage des opinions religieuses devait nécessairement amener des divisions considérables dans l'école allemande. Le schisme fut suivi de la dispersion de presque tous les artistes que nous avons vus jusqu'ici se grouper peu à peu autour du même principe et dans le même lieu. Je vous les montrerai établis en maîtres, dans les différentes académies de l'Allemagne, pour qui ils avaient été d'abord, selon le cours ordinaire des choses, un objet de scandale et de raillerie, et auxquelles ils ont apporté une séve nouvelle qui est loin sans doute d'avoir encore produit tous ses fruits. M. Owerbeck demeura bientôt seul à Rome, comme l'ange destiné à garder la pureté du sanctuaire où s'était accomplie la rénovation de l'art national; l'examen des travaux qu'il y a exécutés, du principe particulier qu'il y développe, sera le complément naturel de cette étude.

La conversion de M. Owerbeck a exercé une influence importante et, à ce qu'il me semble, salutaire sur la direction de son talent. Grâce à elle, il a abandonné l'imitation un peu superficielle des anciens artistes allemands, pour passer à une imitation plus sentie des maîtres italiens de l'époque correspondante; dans cette transformation, il a renoncé aussi insensiblement à l'affectation des caprices individuels pour aspirer à un style dont les formes sont de plus en plus générales.

J'ai vu à Dresde, chez M. de Quandt, l'esquisse d'un tableau célèbre où l'on juge à quel degré M. Owerbeck a pu s'assimiler le sentiment et la manière des maîtres chrétiens de l'Italie. Cette composition destinée à orner le tabernacle de la petite église de *Santa Maria degli Angeli*, située au pied de la montagne d'Assise, présente une surface triangulaire, qui est échancrée, dans le bas, par l'emplacement de la porte, ainsi que quelques-unes des fresques de Raphaël le sont par les fenêtres du Vatican. Au sommet du triangle, l'artiste a peint, au milieu des anges, la madone qui donne son nom à l'église; sur la base, d'un côté, saint François d'Assise renversé par l'extase; de l'autre, deux moines qui attendent, dans l'adoration, d'être élevés à ce haut état de sainteté. L'esquisse, peinte *con amore*, respire une foi suave et calme qui, à l'aide de la beauté du dessin, s'insinue dans votre âme avant que l'esprit ait pu faire aucune réserve; la Vierge éblouit par une pureté qui a l'éclat froid et immaculé de la neige; les anges se ressemblent tous, comme si, dans le sein de Dieu, les êtres perdaient leurs diversités; quant au saint François et aux moines, Fiesole et Perugino ne les ont jamais peints sous des traits plus recueillis et plus tendres. La galerie de M. le comte Raczinsky, à Berlin, possède un *Sposalizio* de la Vierge, qui nous montre M. Owerbeck descendant du sentiment fervent de ces maîtres jusqu'à la grâce juvénile et pourtant déjà plus libre de la première manière de Raphaël. La donnée générale, et jusqu'à la rotonde *bramantesque* du fameaux *Sposalizio* de Milan, y sont conservées; mais à la place des belles filles de l'Ombrie, ce sont les anges du Fiesole qui viennent assister aux épousailles, comme pour leur donner un caractère plus auguste. C'est avec cette pensée de ramener la beauté propre à Raphaël jusqu'au point où elle se confond avec la sainteté de Fra Beato Angelico, que M. Owerbeck semble avoir entrepris ensuite de peindre, d'après les premiers types du Sanzio des madones ou l'individualité allemande a fait entièrement place à l'idéal chrétien.

Cependant il n'a pas entièrement renoncé aux habitudes de la première époque de sa vie; souvent encore il ramène dans ses compositions les souvenirs de l'art allemand; dans un *Portement de croix*, qui, pour la disposition et l'expression de la plupart des figures, rappelle le *Spasimo* de Raphaël, le paysage montueux et couronné de châteaux, les vêtements à la Brandebourg, quelques mines avinées font aussitôt penser à Albrecht Duerer, à Holbein, à Rembrandt. Si vous avez

parcouru la collection des gravures faites d'après les tableaux de M. Owerbeck, vous aurez pu voir aussi sur la même page, autour d'une Vierge, d'un côté deux têtes chauves de moines imitées d'Albrecht Duerer, de l'autre deux têtes de bienheureux empruntées au Pérugino ; la transition des unes aux autres était admirablement ménagée; et lors même qu'on avait l'œil assez exercé pour remarquer leur différence, on était obligé de reconnaître leur analogie. La *Passion* qu'on publie en ce moment présente également une fusion de ces deux caractères. Hemling, avec lequel M. Owerbeck doit avoir tant de ressemblance, paraît lui avoir révélé le secret de leur union. Mais si cette union peut être réalisée, c'est qu'elle a son principe dans la nature même des choses. Ce n'est pas seulement, comme nous l'avons dit, parce que l'art allemand et l'art italien se proposèrent, au XIV[e] siècle, une plus exacte imitation de la nature, que ces deux arts présentent à cette époque les signes non équivoques d'une pieuse fraternité. Indépendamment de ce qui est dans leur volonté, les artistes sont soumis, par leur sentiment, à des nécessités générales qui sont leur but véritable et le plus élevé. La grande, l'aveugle, l'insurmontable fatalité du XIV[e] siècle fut celle qui, au nord et au midi des Alpes, força les architectes et les sculpteurs aussi bien que les peintres, à briser les formes rondes et pesantes des Byzantins et des Latins, pour imprimer à toutes leurs créations l'élan plus délié et plus libre du mouvement vertical, et qui, par cette révolution, substitua, dans toutes les directions ensemble, à l'énergie grossière mais sublime des types de la première époque, la chaste élégance des formes de la seconde. La douceur du génie de M. Owerbeck l'invita à faire de ces formes une étude particulière, et le conduisit ainsi naturellement, non-seulement à trouver le rapport des vieux maîtres allemands avec les anciens peintres italiens, mais encore à mettre le doigt sur la fibre de l'art du moyen âge, qui devait le plus aisément trouver un écho dans le cœur de notre époque. Mais ces lignes qui de toutes parts s'élèvent onduleusement vers le ciel, en même temps qu'elles sont la marque d'une époque précise de l'art, qui constituent aussi un mode particulier de dessin qui peut être, à toutes les époques, l'expression naturelle d'une partie considérable des sentiments humains, de celle que la grâce accompagne, et qui a son plus haut développement dans la vie de la femme. Par ce signe essentiel, je pense vous faire connaître la substance même du talent de M. Owerbeck, beaucoup mieux

que par de longues considérations où la critique restreindrait le champ de l'éloge.

Le dernier, le plus important des tableaux de ce maître, est arrivé récemment à Francfort, où j'ai eu la fortune de le voir. Depuis dix ans, le peintre a rassemblé sur cette grande toile toute sa pensée, tout son savoir, toute sa piété, toute l'histoire des études de l'école allemande, toute celle de l'art chrétien, telle qu'il l'a comprise ; il a fait, avec ces éléments habilement concentrés, une composition où le réel se mêle au figuré, et qu'il a appelée le *triomphe de la religion dans les arts*. Je regrette que pour en expliquer le sens il ait été réduit à écrire lui-même une petite brochure, dont je n'ai point voulu m'embarrasser. L'art est sans doute un grand symbole ; mais depuis que la Grèce a divulgué les énigmes du sacerdoce oriental, c'est par la forme même, et indépendamment de toute convention, qu'il doit parler à l'intelligence de l'homme.

La composition du tableau de M. Owerbeck a été modelée, dans la partie supérieure, d'après la *dispute du saint sacrement* de Raphaël ; dans la partie inférieure, d'après l'*école d'Athènes*. Ces deux parties sont symboliques, la première ouvrant une perspective dans le ciel, la seconde montrant, sur les deux côtés du premier plan, une représentation abrégée des travaux de l'architecture et de la sculpture. La zone intermédiaire, qui est consacrée à la peinture, offre une longue série de personnages historiques qui discourent sur les mystères de leur art, auprès d'une fontaine symbolique, par laquelle les plans inférieurs sont rattachés à ceux du haut, à travers la réalité qui les sépare. Les détails de cette grande page veulent être analysés.

Dans le ciel, qui s'arrondit au-dessus de sa tête, apparaît au milieu des courbes elliptiques, qui ont remplacé le cercle de l'époque byzantine, la Vierge, qui a conduit le peintre aux sanctuaires élevés de l'art, et qui, par sa grâce, est bien aussi l'institutrice de la seconde époque, comme le Christ, par sa force, était le symbole de la première, elle se détache sur un fond d'or, qui n'est plus, comme dans les byzantins, un parti pris général, ni, comme chez leurs successeurs, une simple auréole, et qui sent ainsi une dévotion un peu trop aveugle; à ses pieds, se dressent, sur les nuages, les grands patrons que les écritures ont donnés aux artistes modernes. Le dessin, dans toute cette partie, est, à ce qu'il me semble, plus austère à la fois et plus large que dans aucune des compositions du même peintre; le type

de la Vierge se rapproche sensiblement de ceux que Raphaël dessinait lorsque déjà il se développait sous l'influence des Florentins. La couleur, dont le ton général est d'un bleu froid et sec à l'excès, fait aussi plutôt songer aux tremblements de l'ascétisme qu'à ses ravissements.

De la terre, et du milieu des groupes, sort, vers les seconds plans, une fontaine dont le bassin inférieur est orné de bas-reliefs antiques, dont la conque ronde est couronnée par une fusée gothique surmontée elle-même d'une croix, de laquelle l'eau jaillit vers le ciel sous les pieds de la Vierge ; c'est l'image du génie humain qui, selon la nouvelle philosophie, est une aspiration de la nature retournant à son créateur, et qui a traversé l'ère du paganisme pour aboutir au christianisme occidental. La série des peintres s'étend à droite et à gauche de la fontaine, sur une ligne longue et pleine de grâce, dans un ordre soumis à des combinaisons assez compliquées. A gauche, dans le fond, les arbres à hautes couronnes, la mer, les plages brillantes indiquent le côté de l'Italie, qui a trouvé dans la nature même le sentiment de la forme ; aussi est-ce de ce côté que, sur le premier plan, nous trouverons la sculpture, art foncièrement païen, et, parmi les sculpteurs, un empereur, la moitié temporelle de la mystérieuse dualité du saint-empire romain. A droite, au contraire, les lointains, parés des châteaux du Rhin et des ogives naissantes, désignent le côté de l'Allemagne, où ont germé, suivant le peintre, la piété féconde en institutions, la chevalerie, célèbre par ses exploits. Voulant poursuivre cette analogie, l'artiste a placé, sur le premier plan, de ce côté, l'architecture qui est un art de méditation, et, au milieu des architectes, un pape, la partie spirituelle du pouvoir constitué par Charlemagne. Le partage des groupes du second plan a été fait dans le sens de cette distinction : à gauche les Italiens, les hommes de la forme ; à droite, les Allemands, les hommes pieux.

Ce premier aperçu, qui ne tient aucun compte du charme des figures, et qui rompt l'habile réseau de lignes dans lequel le peintre a su les enfermer, ne fait que trop ressortir, à ce qu'il me semble, les inconvénients que le goût français peut trouver dans la conception de ce tableau. D'abord, quoique placées sur le premier plan, l'architecture et la sculpture n'y sont que comme des appendices de la peinture, à qui est évidemment réservée la prééminence, et qui devrait la leur céder, pour obéir à l'ordre de génération et d'importance des arts. Est-il vrai aussi que l'Allemagne ait eu d'une manière prédomi-

nante le don de l'architecture? La division établie par M. Owerbeck ne trouve-t-elle pas sa condamnation dans la nécessité où elle l'a réduit de placer le pape parmi les Allemands, l'empereur parmi les Italiens, et le confondre dans les rangs des premiers ceux d'entre les seconds qui se sont signalés par leur sainteté, comme si la source de la foi était dans les comptoirs des villes hanséatiques, et non pas dans les couvents de l'Ombrie?

Toutes les figures du second plan, à ne considérer en elles que les portraits des grands peintres du XIVe, du XVe et du XVIe siècle, me paraissent être la partie excellente et capitale du tableau. Dessinées avec un esprit infini, avec une grâce parfaite, avec un sentiment profond de l'individualité de chacune d'elles, elles sont peintes d'une sorte de couleur tendre et un peu voilée qui les jette comme dans le lointain d'une apparition. Il est vrai que ce coloris délicat fait peut-être avec la froideur de la zone supérieure, et avec l'éclat lisse et tranché des premiers plans, un double contraste qui ne laisse pas subsister une harmonie suffisante.

A gauche, sortant de l'ombre des bosquets et du moyen âge, les premiers Florentins, Cimabue, Giotto, Orcagna, écoutent la voix du Dante, qui le premier semble évoquer le génie moderne au nom du génie antique; à la droite de leur cercle fermé, se développe une autre courbe, composée des peintres ombriens et de leurs adhérents, Gozzoli, Gentile da Fabriano, Perugino, Francia, et qui demeure ouverte pour laisser voir, dans son point central, Raphaël, seul, ayant devant lui toute la perspective libre: à sa droite, au point où l'école florentine rencontre l'école ombrienne, se détache le rameau des sculpteurs toscans, Donatello, Ghiberti, Verrochio, qui vont rejoindre l'Allemand Peter Vischer dans le groupe du premier plan; à la gauche de Raphaël, mais hors de son rayon, Michel-Ange est assis sur les degrés de la fontaine, à côté de son maître Ghirlandajo, à égale distance de la peinture et de la sculpture. De l'autre côté de la fontaine, on voit, auprès du bassin, les Vénitiens, représentés par Titien et Cima da Conegliano, qui semblent converser sur la lumière avec Léonard de Vinci et Holbein, tandis qu'un enfant, dont l'épaule est nue, regarde son image dans le bassin, comme pour signifier que le nu et le reflet des choses terrestres ont absorbé le génie de ces maîtres. En allant toujours à droite, sur les derniers plans, on remarque Albrecht Duerer placé, comme Raphaël, au centre d'un autre groupe, où les

deux graveurs, Martin Schœn et Marc-Antonio Raimondi, se retrouvent derrière Lucas de Leyde et Kranack ; c'est devant ce groupe que se forme celui des anciens Flamands, Hubert et Jean Van Eyck, Hemling, Schoorel, auxquels Fra Beato Angelico vient rendre visite, tandis que d'un autre côte s'avance vers eux Marguerite Van Eyck, qui sort de la maison gothique, pour montrer la part que les femmes ont prise, pendant le moyen âge, au développement de l'art. Non loin de Fra Beato, sur les degrés de la fontaine, sont assis, presque en face du spectateur, deux moines, considérant d'un œil pieux et attendri un de ces beaux manuscrits enluminés qui jouent un rôle si important dans l'histoire de la peinture chrétienne. D'après ce que je vous ai dit du talent de M. Owerbeck, vous jugerez certainement que ces deux moines doivent être le chef-d'œuvre du tableau ; ils l'emportent en effet sur toutes les autres figures, si vraies pourtant et si profondément étudiées, même sur celles d'Albrecht Duerer et de Raphaël, qui, chacune dans son genre, me paraissent être des merveilles d'intelligence et de divination.

De peur d'y trouver la matière de discussions inépuisables, je n'entrerai point dans les détails des deux parties symboliques qui couvrent les extrémités du premier plan, et pour lesquelles de simples indications suffiront. A droite, un pape, accompagné d'un évêque, considère le plan de la cathédrale d'Ulm qui lui est présenté par Ensiger, tandis que, derrière lui, Bramante s'entretient avec plusieurs artistes allemands, et que, sur le devant, des enfants, parcourant ensemble un livre d'architecture, figurent, par leurs poses, les caractères divers que cet art a pris chez les nations de la chrétienté. A gauche, un empereur, dans le costume de Charlemagne, et suivi d'un chancelier, examine les travaux de la sculpture moderne, dont un enfant à moitié nu, jouant sur les reliefs d'un sarcophage antique, indique les nécessités et les tendances.

J'ai vivement regretté qu'avant d'orner l'académie de Francfort, qui en a fait l'acquisition, ce tableau n'ait point été envoyé à Paris, pour y être exposé à côté du plafond de M. Ingres, que nous admirons tant quand nous sommes en France, et dont nous sommes bien plus fiers encore quand nous avons passé la frontière. En voyant ces deux ouvrages l'un à côté de l'autre, on jugerait dans deux productions éminentes le génie différent des deux nations : celui de l'Allemagne, ayant d'autant plus besoin de subtilité, qu'il s'est mis dans la nécessité

d'exprimer la vie actuelle par des formes passées ; celui de la France, toujours clair et simple, même lorsqu'il est sublime, parce qu'il s'est attaché à l'élément le plus général de la civilisation, à celui qui peut résumer toute la vérité du passé, sans altérer celle du présent. L'œuvre de M. Owerbeck n'en serait pas moins un digne sujet de méditation pour notre école, habituée à sacrifier la pensée au naturel. N'ai-je point assez montré cependant quelles critiques on pouvait faire de cet ouvrage? Cette confusion du figuré et du réel, d'où procèdent tous ses autres défauts, a été empruntée par le peintre aux tableaux du XIV[e] siècle, dont les maîtres, sortant du symbolisme byzantin, et tendant vers l'imitation de la nature, avaient à la fois la marque de l'époque qui finissait, et celle de l'époque qui était à ses commencements. Si M. Owerbeck n'a point senti l'incohérence de ce rapprochement, c'est que sans doute il n'a pas assez compris l'un des deux termes ; et en effet, je remarque que dans sa composition il n'y a point de place pour les Byzantins, qui sont les instituteurs de l'art moderne, et sans lesquels il est impossible d'expliquer aucun des monuments du moyen âge. M. Owerbeck nie non-seulement la troisième époque de l'art chrétien, mais encore la première, pour tout mettre dans la seconde.

ÉCOLES DE PEINTURES DE MUNICH.

XXI.

L'académie de Munich.

De tous ces Allemands qui étaient venus rouvrir, à Rome, les antiques sources de l'art chrétien, M. Cornélius fut le premier qui, ayant repassé les Alpes, commença à remuer les esprits et à faire révolution dans les écoles. Avant de vous parler de ses ouvrages, il est important que je vous fasse suivre les traces de ses migrations, et que je vous introduise dans les établissements qu'il a renouvelés.

Charles-Théodore qui, en sa qualité de chef de la branche bavaroise de Neubourg, recueillit la succession du Palatinat et plus tard celle de la Bavière, ayant acquis dès 1742, le duché de Berg, fonda, en 1767 à Dusseldorf, capitale de ce pays, une académie des beaux arts, à la tête de laquelle il plaça Lambert Krahe, directeur de la galerie de la même ville ; à celui-ci succéda Pierre Langer, né en 1752, à Kalkm près Dusseldorf, mort à Munich en 1824. Élève de l'académie instituée par Charles-Théodore, Langer fit un voyage en Hollande en 1789, et visita Paris en 1798 ; on peut juger de son goût d'après celui qui régnait alors dans les contrées qu'il parcourut. Maximilien-Joseph, qui avait trouvé le duché de Berg dans la succession de Charles-Théodore, étant devenu roi de Bavière en 1806, et voulant rendre sa capitale digne de cet accroissement d'honneur, y transporta d'un trait de plume la galerie et l'académie de Dusseldorf, et Langer, qui les dirigeait toutes deux ; il ne laissa que trois professeurs dans l'institution de Charles-Théodore, laquelle demeura en cet état précaire jusqu'en 1819. La Prusse, mise à son tour en pos-

session du duché de Berg par cette grande lacération du territoire européen qui s'opéra au congrès de Vienne, appela alors M. Cornélius pour relever une fondation qui reposait sur des dotations antérieures.

Ce fut seulement en 1821 que M. Cornélius, revenu d'Italie, put commencer à s'occuper efficacement de l'académie de Dusseldorf; mais ayant, l'année précédente, entrepris les cartons qui lui avaient été demandés pour la Glyptothèque de Munich, il passait tous ses étés en Bavière, et ne résidait dans sa direction que pendant la durée de l'hiver. Ainsi partagé, il ne laissa pas que de former à Dusseldorf des élèves qui lui ont fait le plus grand honneur, et parmi lesquels figuraient dès lors presque tous les jeunes artistes qui sont aujourd'hui groupés à Munich autour de lui; il leur communiqua, sans aucun ménagement, les idées et le style qu'il s'était formés, avec une ardeur impatiente, dans les basiliques des temps primitifs et dans les palais de la dernière époque; il les convia au grandiose avant de les avoir initiés à la nature, et façonnés à l'art; il leur fit faire leur apprentissage dans une œuvre immense qui aurait pu justement effrayer même des maîtres consommés.

Comme pour sceller la nouvelle union des deux rives du Rhin, Bonn, qui était aussi échue à la Prusse, offrit aux élèves de l'académie de Dusseldorf une occasion de se signaler; elle invita M. Cornélius à diriger de grands travaux de fresques dans la salle où son université tient ses séances solennelles. Il était naturel de représenter dans cette salle les quatre facultés de théologie, de philosophie, de droit et de médecine, dont elle était le rendez-vous commun. Mais comment traiter de semblables sujets? On pouvait choisir entre la voie de la réalité et celle du symbole, retracer l'histoire de ces quatre sciences, ou les résumer dans des figures allégoriques. M. Cornélius conseilla à ses élèves de fondre les deux méthodes ensemble; il les autorisa à réunir dans leurs compositions les grands docteurs de chaque faculté au pied d'un trône où la faculté elle-même siégerait sous l'apparence d'un personnage mythologique. Il empruntait ainsi, dès le début, à la renaissance, ce qu'elle avait de plus faux dans ses richesses, de plus équivoque dans son goût.

Après avoir blâmé la partie conventionnelle de ces compositions, il faut en louer beaucoup la partie historique. Dans chacune de ces fresques, le portique ouvert qui en forme le fond, et au centre duquel

s'élève la figure symbolique de chaque faculté, laisse, à droite et à gauche, la vue s'étendre sur un lointain paysage, dont on a tiré le parti le plus heureux. Dans la page consacrée à la théologie, vous apercevez à gauche les dômes et les sept collines de Rome, à droite, les montagnes d'Eisenach et la plaine de Wittemberg; de chacun de ces deux lointains habilement ménagés, sortent les docteurs qui ont illustré le catholicisme et le protestantisme, à gauche les pères du dogme latin, à droite, parmi les anciens champions de l'esprit de liberté, les premiers propagateurs de la réforme. L'histoire des révolutions du christianisme est écrite sur cette peinture avec une impartialité et une science qu'il serait difficile de rencontrer chez les artistes d'aucune autre nation.

La composition qui représente la jurisprudence m'a laissé des souvenirs encore plus vifs et plus précis. A gauche, au delà du portique, on voit les Romains des premiers temps jetant sur la place publique les fondements du droit immortel qu'ils ont légué aux peuples modernes; Justinien, qui l'a réuni en un seul corps pour qu'il échappât plus sûrement aux injures des siècles, s'avance sous le portique même, dans son char de triomphe, avec toutes les allures du luxe oriental; en avant de son char, sont penchés les glossateurs italiens qui ont les premiers déchiffré le texte du Digeste; devant eux, les grands interprètes français du XVI[e] siècle se tournent, sur le premier plan, vers une autre cohorte qui débouche du côté droit. Celle-ci représente à la fois les deux origines du droit moderne, le droit personnel des Allemands, le droit sacré des canons pontificaux; aussi est-elle formée, dans le lointain, des Germains qui sortent de leurs forêts, et des premiers évêques qui viennent de l'Orient; elle se recrute, en avançant, des empereurs germaniques et des papes qui ont développé ces germes différents; elle vient aboutir aux célèbres publicistes qui, depuis la renaissance, ont fondu ces éléments nouveaux avec ceux transmis par l'antique Rome, pour composer de leur mélange le droit des sociétés actuelles. En effet, les deux flots divers de générations et d'idées, qui partent des deux points extrêmes de la perspective, s'abouchent et se réunissent sur le premier plan de la fresque. Ne sentez-vous point que dans cette manière de présenter dans un même cadre le développement progressif de l'histoire, il y a quelque chose de profond et de véritablement pieux, qui peut devenir pour nous, jusqu'à un certain point, ce que la peinture religieuse était pour nos pères?

La médecine a donné lieu à une composition non moins savante ; les ouvertures pratiquées de chaque côté de la figure symbolique laissent voir, à droite Memphis, l'école sacerdotale et savante; à gauche Épidaure, l'école de l'observation et de la pratique ; à la première, on a rattaché ces philosophes grecs qui avaient sans doute emprunté à l'Orient une grande partie de leurs opinions, Pythagore qui s'approche de la nature dans un religieux silence, Platon qui la contemple avec émotion, Aristote, génie plus communicatif qui se hâte de l'enseigner et de la divulguer; après eux, émanent de la même contrée et de la même inspiration ces illustres Arabes qui ont cultivé l'art de guérir, comme une conséquence des hautes spéculations métaphysiques ; on a rendu à la France un honneur qui lui est dû, en plaçant, de ce côté, un des savants investigateurs de la nature qu'elle a produits dans notre temps. De l'autre côté, sont rangés sous la bannière d'Esculape, d'Hippocrate et de Galien, les hommes positifs qui, jusqu'à Vésale et Linné, ont eu l'analyse pour instrument, et l'utilité particulière pour but.

La philosophie m'a paru moins bien partagée que les facultés rivales; pourtant dans la composition, dont elle est le motif, on retrouve, comme dans les autres, l'habile partage des deux aspects différents que l'histoire aussi bien que la psychologie signalent dans la vie de notre espèce. On y remarque aussi une heureuse alliance des sciences et des arts qui vivent dans la dépendance de la pensée. C'est seulement en Allemagne qu'on peut voir aujourd'hui un peintre représenter Raphaël et Albrecht Duerer unissant leurs mains devant la statue de la philosophie. Pourquoi me faut-il ajouter que c'est seulement en Allemagne qu'on peut voir les philosophes éminents de la France mis en oubli, par un artiste qui s'est proposé de faire revivre dans un même cadre les grands initiateurs de l'intelligence humaine ? Je ne me lasserai point de relever les criantes injustices qui donnent trop souvent aux œuvres les mieux méditées du génie allemand le cachet d'une mesquinerie ridicule et d'un aveuglement insensé. Exclure de l'histoire de la philosophie le nom de Descartes, pour n'en citer qu'un seul, c'est nier toute la métaphysique allemande qui procède de lui, et commettre une puérilité toute semblable à celle d'un homme qui passerait Luther sous silence en écrivant les annales du christianisme.

De ces quatre fresques, la première fut seule exécutée sous la direc-

tion de M. Cornélius, d'après les cartons de MM. Hermann et Gœtzenberger, par l'école réunie ; M. Gœtzenberger, qui dirige aujourd'hui la galerie de Manheim, a composé seul les trois dernières qu'il a peintes avec le concours d'un petit nombre d'amis. L'exécution, qui est la partie la moins brillante de ces morceaux, n'est pas la même dans tous. Dans le premier, le dessin est sans doute plus roide, mais aussi plus châtié et plus austère ; le ton général est assez convenablement choisi, il est d'une couleur blonde qui sait plaire à des yeux intelligents, et avec laquelle jurent malheureusement quelques retouches violettes. Dans les trois autres pages, il faut distinguer les derniers plans, qui sont traités avec habileté et finesse, des premiers, où le dessin et le coloris, s'animant outre mesure, et dépassant les limites de la science allemande, prennent des licences que le goût ne saurait autoriser. Et cependant pourquoi suis-je resté si longtemps devant ces fresques ? Pourquoi ai-je senti que leurs auteurs pourraient, sans être émus, entendre retentir à leurs oreilles toutes les clameurs de la critique ordinaire ? Ah ! c'est que dans ces fresques, si maladroitement peintes qu'on voudra qu'elles soient, on trouve les qualités qui peuvent seules tirer l'art de l'état d'abaissement où il est tombé, une pensée élevée et un noble courage.

La cause qui empêcha M. Cornélius de présider jusqu'à la fin à l'exécution des fresques de Bonn, fut l'invitation qu'il reçut en 1825, après la mort du roi Maximilien-Joseph et celle du docteur Langer, de venir se placer à la tête de l'académie de Munich. Cet établissement datait de l'année 1770, où le peintre Wink, le sculpteur Boos et le stucate Furruchtmayer, formèrent dans la capitale de la Bavière une école de dessin, sous la protection de l'académie des sciences. Bientôt l'électeur Maximilien III érigea cette école en académie, en donna la direction à un homme connu par son goût pour les arts, Fassmann, et y nomma professeur le peintre OEffele. Pierre Langer qui, en 1806, fut appelé de Dusseldorf par le roi Max.-Joseph, ainsi que je vous l'ai dit, amena avec lui son fils Robert Langer, en qualité de professeur de peinture historique, et reçut l'ordre de reconstituer l'école sur les bases les plus larges. Cette réorganisation commença à être mise à exécution le 13 mars 1808 ; dès lors l'académie s'enrichit d'une section d'architecture, dotée d'un grand nombre d'ornements antiques, dont plus de cent avaient été moulés à Rome par Nadi ; en 1811, elle fut augmentée d'une section de gravure et d'une salle

de plâtres destinés à servir de modèle à la sculpture et à la peinture; le 12 octobre de la même année, elle donna une exposition publique de ses ouvrages. Elle reçut, en 1814, les copies du cheval de Monte-cavallo et des fameuses portes de Ghiberti; en 1818, celles des marbres du Parthénon. Plus tard on ajouta à ces épreuves une copie du tombeau de Saint-Sébald et des figures dont Pierre Vischer a orné ce monument, dernière expression de l'ancien art allemand.

Lorsque M. Cornélius vint prendre la direction de l'académie de Munich, il amena de Dusseldorf tous les jeunes artistes qui avaient, pour la plupart, concouru à l'exécution des fresques de Bonn, et dont je vous ai déjà signalé les travaux dans les appartements de la Résidence, MM. Kaulbach, Hermann, Gassen, Forster, Ruben, Sturmer, Schilcken, Stilke, qui retourna dans le nord, Eberle qui est mort jeune laissant des regrets encore vifs parmi ses camarades. Après son arrivée, le maître rallia autour de lui MM. Neher, Lindenschmitt, Foltz, Hiltensperger, Neureuther, élèves de l'ancienne académie, au sein de laquelle MM. Glinck, Schwind, Monten, Kœgel introduisirent plus tard des éléments encore plus étrangers aux principes et aux études du nouveau directeur. Mais tous ces artistes propres à donner de l'éclat à l'école, et même à tempérer ce qu'elle avait de trop sec et de trop guindé par de la liberté et de la grâce, n'étaient point capables d'être des professeurs; loin de pouvoir soutenir l'enseignement sérieux de l'académie, ils avaient au contraire une tendance à le contrarier, qu'ils ne tardèrent pas à laisser paraître. Dans les rares semestres que M. Cornélius avait donnés à l'éducation de ceux qu'il s'était le mieux attachés, il avait eu plus de temps pour remuer leurs idées que pour former leur talent. Ainsi entouré de jeunes gens que le défaut de sa propre éducation a condamnés à une imperfection irremédiable, il fut très-heureux de rencontrer parmi les anciens disciples de Langer des hommes habiles à manier la brosse, à préparer la palette, et qui pouvaient apprendre aux élèves de l'académie à s'en servir.

M. Joseph Schlotthauer, né à Munich le 14 mars 1789, d'un pauvre artiste employé au théâtre de la cour à Manheim, apprit d'abord le métier de menuisier pour obéir aux ordres de sa famille. A l'école des dimanches, établie pour l'instruction des enfants du peuple, on lui enseigna un peu de chimie, qui accrut la passion qu'il avait dès lors pour la peinture; comme tous les ouvriers de sa pro-

fession, il entreprit cependant la grande tournée d'usage, pendant laquelle il visitait tour à tour les chantiers et les musées. A peine revenu de son voyage, il lui fallut partir pour la guerre; il fit la campagne du Tyrol dans les rangs de l'armée bavaroise, et eut ensuite le bonheur de pouvoir satisfaire son goût en entrant à l'académie de Munich, sous la direction de Langer. Inspiré par une piété véritable autant que par le mouvement romantique qui se répandait dès lors en Allemagne, il commença, malgré tous les obstacles, de longues et savantes recherches sur les images du Christ; dans celle qu'il a peinte pour M. de Quandt, il a adopté, à mon grand étonnement, le type de la seconde époque, lequel est plus doux, plus humain, mais moins majestueux et, je pense, moins vrai que celui de la première, composé dans un temps où l'on pouvait sans doute consulter encore les traditions authentiques. Dans le cours de ses voyages, il fut frappé avec raison, à ce qu'il me semble, du peu de fidélité qu'on avait mis jusqu'alors dans la gravure de la fameuse Cène de Léonard de Vinci. Encouragé par mademoiselle Linder, l'une des personnes de Munich qui s'intéressent avec le plus de goût aux œuvres des artistes allemands, il entreprit un nouveau pèlerinage à Milan, où il fit dessiner sous ses yeux, avec une scrupuleuse exactitude, tous les personnages de la Cène, et où il restitua lui-même la tête du Christ; ces précieux cartons, qu'on m'a beaucoup vantés, et qui devaient servir de modèle à un grand tableau destiné à reproduire exactement celui du Vinci, ne sont plus à Munich. Voilà un travail important pour l'histoire et la destinée de l'art, et qui manque à l'école des beaux-arts de Paris! Lorsque M. Cornélius fut chargé de peindre les fresques de la Glyptothèque, cherchant avec empressement quelqu'un qui pût lui en rendre l'exécution plus facile, il connut et s'attacha M. Schlotthauer qu'il fit plus tard nommer professeur à l'académie, et qui est devenu un des soutiens de cette institution par ses connaissances sérieuses, par son talent pratique, par son zèle infatigable accompagné d'une rare modestie.

M. Zimmermann, né à Dusseldorf en 1788, avait commencé à s'y former sous la directon de Langer. En 1815, il s'établit à Augsbourg, où il s'acquit la réputation d'un artiste habile et consciencieux. Il fut appelé de cette ville pour seconder à Munich M. Schlotthauer dans l'exécution des cartons de la Glyptothèque; comme lui, il fut nommé professeur à l'académie; indépendamment des compositions

qu'il a peintes dans la salle à manger de la Résidence d'après les odes d'Anacréon, il a donné les cartons qu'on exécute dans les *loggie* de la Pinacothèque.

Ce sont ces hommes positifs qui ont assis les fondements de la principale école de Munich, en revêtant les idées de M. Cornélius, d'un corps que le génie incontestable du maître n'aurait pas suffi à leur donner. Je veux nommer, à côté d'eux, d'autres artistes qui, en concourant aussi par leur talent à faire connaître au dehors les travaux de l'école, ont en quelque sorte achevé de la constituer. La gravure, qui entre les mains de ses inventeurs fut d'abord un art particulier, presque entièrement indépendant de la peinture, est aujourd'hui devenue la servante de celle avec qui elle rivalisait autrefois; elle est représentée à l'académie de Munich, par le professeur Samuel Amsler, né à Schinznach, en Argovie, en 1794. Cet artiste éminent s'est associé de bonne heure au mouvement qui a ramené les Allemands vers l'étude et l'imitation de leurs anciens maîtres; aux tailles complexes, mais solennelles et souvent froides de la manière moderne, il s'appliqua à substituer les tailles simples, fines, ondoyantes, avec lesquelles Albrecht Duerer et la plupart de ses contemporains ont produit de si merveilleux effets; sous un certain rapport, c'était passer d'un art de convention à un art plus voisin de la nature. M. Amsler a prouvé qu'il valait mieux saisir non-seulement la diversité des objets naturels, mais aussi leur esprit interne, latent, universel. C'est lui qui a gravé les planches les plus remarquables du recueil publié à Rome, en 1826, par M. A. Carnevalini, pour reproduire quelques-uns des principaux morceaux de sculpture de M. Thorwaldsen. Vous connaissez sans doute la *Déposition du Christ au tombeau*, qu'il a exécutée d'après une des meilleures pages de Raphaël; il est difficile, ce me semble, de donner au burin des allures qui se rapprochent plus de celles du pinceau dont on veut interpréter les œuvres. La hauteur où il a fallu que M. Amsler se plaçât pour faire une révolution efficace dans son art, le retient devant les grands peintres qui la peuvent autoriser, et lui défend de descendre aux œuvres contemporaines qui ne seraient point assez au-dessus des contestations, pour servir utilement d'exemples. Deux autres graveurs, M. Schœfer, de Francfort-sur-le-Mein, et M. Thœter, né en Saxe, s'occupent spécialement de la reproduction des peintures de M. Cornélius. M. Mertz, de Zurich, a aussi donné des traits de quelques

compositions importantes du maître et de ses élèves. Cette manière de traduire, par le simple jeu des lignes, les œuvres des artistes de Munich me paraît la plus propre à faire valoir leur mérite, à effacer leurs défauts; mais pour user de moyens si expéditifs, je trouve qu'elle est bien lente à populariser en Europe les ouvrages dignes de l'attention générale, qui ont signalé les premiers pas de l'école.

Munich a produit un autre art qui, s'il eût répondu aux espérances du début, pourrait aujourd'hui rendre de grands services aux peintres qui habitent cette ville; je veux parler de la lithographie, qui, grâce aux recherches du curé Simon Schmid, et aux essais tentés par M. Senefelder dès 1796, commença en 1808 à faire grand bruit en Bavière, et bientôt en Europe. Cette nouvelle industrie avait même reçu, à Stuttgard, il y a quelques années, un perfectionnement qui semblait la rapprocher de la peinture; une légère teinte de coloration s'y joignait également au noir et au blanc, de manière à réunir trois nuances principales. Avec ce procédé on avait commencé à lithographier les principaux morceaux de la collection des frères Boisserée. Par lui seul, Paris a pu connaître quelques-uns des tableaux des anciens maîtres de la Flandre, de la Hollande, des bords du Rhin. Le roi de Bavière, à qui les Wurtembergeois ont vendu leur secret, se propose-t-il d'en faire quelque usage? Ne désire-t-il point aussi que la lithographie ordinaire, à laquelle on a donné, dans sa capitale, tous les airs de la gravure, reproduise les œuvres de ses peintres? ou bien veut-il avoir une jouissance plus entière et plus exclusive de ces travaux, et forcer à venir chez lui les gens curieux de les connaître?

Après vous avoir parlé des moyens en quelque sorte matériels dont l'école dispose pour la réalisation et la reproduction de ses œuvres, il est indispensable de vous faire connaître quelles sont ses idées et ses théories. L'enseignement que donnent les professeurs de l'académie porte la trace des deux périodes que nous avons précédemment distinguées dans l'histoire de la rénovation de l'art allemand. Les élèves sont d'abord mis à l'étude de l'antique, pour passer ensuite à celle des plus grands maîtres qui ont précédé Raphaël. Parmi ceux-ci Giotto, Fra Beato Angelico, Perugino, Francia sont les modèles favoris de l'école. Il me semble en effet que combiner avec sagesse les exemples de l'antiquité, et ceux du moyen âge italien, c'est précisément placer les jeunes gens à qui on les propose dans la même situation où se

trouva Raphaël qui des uns et des autres composa l'originalité de son divin génie. Le temps fera connaître les résultats d'un système qui a pour lui l'autorité d'une si grande gloire. Avec ces modèles, quelles sont les opinions qu'on présente aux élèves de l'académie? Depuis un siècle les Allemands se sont appliqués, avec une ardeur toute particulière, à la théorie des beaux-arts; et l'on a pu, jusqu'à nos jours, croire que c'était surtout par les spéculations de l'esprit qu'ils étaient destinés à témoigner leur manière de sentir le beau. Dans un pays où les idées exercent en tout une si haute influence, il est important de savoir quelles sont celles qu'on enseigne aux jeunes artistes. Les opinions de la première époque surnagent-elles encore dans l'éducation académique? celles que la seconde époque a mises en pratique ont-elles trouvé une intelligence capable de les résumer, et de les élever à l'état scientifique? Les générations qui s'annoncent sont-elles disposées à respecter les limites que, dans ces deux époques, on a tracées au développement de l'art national?

M. Ferdinand Olivier, professeur de l'histoire des beaux-arts à l'académie de Munich, conserve les principes de la première époque, et les applique avec succès à tout l'ordre nouveau de faits et d'idées qui s'est produit dans le monde, depuis que Winckelmann et Carstens sont descendus dans la tombe. Né en 1785, à Dessau, dans la Saxe prussienne, il est connu par des paysages où il s'est efforcé d'unir, au sentiment moderne, le grand style du Titien, du Dominiquin, du Poussin; il a donné, entre autres ouvrages, de belles vues du pays de Salzbourg, qui révèlent à la fois l'observateur pénétrant de la nature, le poëte, le penseur. Dans son cours il maintient deux opinions dont les novateurs ont de la peine à s'accommoder, mais qui sont les fondements mêmes de tout enseignement sérieux. Entreprendre l'histoire de l'art, c'est se mettre dans la nécessité de rechercher ce qu'il y a de commun entre tous les artistes des siècles passés, ce qui forme leur lien, ce qui explique leur suite, ce qui unit leurs dissemblances; mais le rapport mystérieux et universel qui sert de chaîne à toutes ces diversités, qu'est-ce autre chose que l'idéal, vers lequel l'art tend à se rapprocher par des évolutions continues? Ce premier résultat une fois acquis, on est inévitablement conduit à établir que l'artiste doit prendre la tradition de son art au point où ses devanciers l'ont portée, puisque dans ce point se trouve la manifestation la plus prochaine et la plus vive de l'idéal placé toujours devant nous. Ce

second résultat, sur lequel M. F. Olivier insiste avec non moins de force, est, sous un certain rapport, la critique des tendances archaïques de la plupart des nouvelles écoles allemandes. Dans un temps comme le nôtre, où toutes choses sont remuées par le fond, il y aurait, je pense, une injustice et une imprudence extrêmes à blâmer d'une manière absolue des études qui, en éclairant les commencements et toute la durée de la grande ère parcourue depuis dix-huit siècles, peuvent nous apprendre s'il s'agit aujourd'hui d'une évolution ordinaire au sein d'un principe reconnu, ou de l'enfantement plus ou moins éloigné d'un principe nouveau. Cependant le contre-poids que l'enseignement de M. F. Olivier apporte à ces investigations, l'obstacle qu'il oppose à l'imitation formelle des époques où elles ont cherché la source de l'art, ne peuvent produire à Munich que d'excellents effets. Cette autorité est secondée par celle de M. Jules Schnorr, professeur de composition à l'académie, gendre de M. F. Olivier, appréciateur de son goût, partisan de ses idées, vivant exemple, à ce qu'on m'a dit, de leur salutaire influence.

Les jeunes artistes amenés de Dusseldorf par M. Cornélius ne peuvent s'habituer à ces leçons sur l'idéal, auxquelles les ouvrages placés sous leurs yeux n'apportent pas une confirmation suffisante; ils n'ont pas été à Rome comme leur maître; le spectacle des beautés dont la nature et l'art ont paré l'Italie n'a ni frappé leurs sens, ni touché leur esprit. Au nom des instincts qui ramènent sans cesse le génie germanique vers la nature dont il est une des émanations originales, ils protestent contre les doctrines et les sentiments que les premiers novateurs se sont laissé imposer de l'autre côté des monts. Lorsqu'ils entendent parler de style, ils veulent y voir, non pas les formes générales par lesquelles on doit élever la nature à l'idéal, mais les formes particulières par lesquelles se témoignent l'indépendance et la souveraineté individuelles. Ils trouvent que ce mot d'idéal est un malheureux emprunt fait au bagage de la première époque du goût allemand; ils affectent une grande passion pour la vérité, dont leurs œuvres sont pourtant si éloignées, et qu'ils regardent comme le seul et véritable objet de la tradition des anciens maîtres tudesques. MM. Kaulbach, Foltz et Schwindt n'ont pas craint de se mettre ouvertement, sur tous ces points, en hostilité avec l'académie. Ce dernier même a cherché un appui pour ses opinions dans la nouvelle école de Dusseldorf, qui les a proclamées d'une manière absolue, mais qui semble tenir à honneur de les pratiquer toute seule.

Pendant que ces dissensions éclataient à Munich, que faisait M. Cornélius? Il composait à Rome les cartons dont il surveille aujourd'hui l'exécution dans l'église Saint-Louis. A son retour, il trouva la discorde au sein de l'école ; par l'autorité de son caractère, il en effaça les traces, sans en détruire les germes. Ce n'est qu'en exagérant le peu d'importance des théories qu'il put réunir dans la pratique tous ces esprits divisés. Cette indulgence, que le caractère particulier de notre époque m'autoriserait à considérer comme dangereuse partout, offre des périls plus grands encore en Allemagne. Pour prévenir une scission, qui couve toujours sourdement, et qui pourrait bien, avant quelques années, disperser et ruiner l'école entière, M. Cornélius aurait dû, ce me semble, établir d'une manière solide les dogmes fondamentaux de son académie. Mais à quelle formule nette et décisive aurait-il pu s'arrêter? Lié au romantisme par les premières impressions qui lui révélèrent son talent, il en adopta d'abord les idées avec l'ardeur qui lui est naturelle; l'Italie lui offrit ensuite, en dehors du cadre tracé à la hâte par les théories allemandes, une variété considérable de types, d'exemples, d'opinions qui frappèrent vivement son esprit, et qui l'agrandirent sans le fixer. Entre Albrecht Duerer et Michel-Ange son génie s'échauffa; mais son intelligence resta suspendue. Cette indécision, qui lui est commune avec la plupart des autres novateurs, est le seul indice qui puisse me faire douter de l'avenir des écoles allemandes.

Si les jeunes élèves de M. Cornélius, en protestant contre l'idéal et contre le style, n'ont eu en vue que de réclamer la liberté de faire des tableaux de genre, et d'y reproduire l'aspect le plus bas de la nature, on peut sans peine leur accorder cette licence qu'autorise l'exemple même de la Grèce. Pyreicus s'illustra en représentant des boutiques de barbiers et de cordonniers, des ânes, des provisions de cuisine. Mais vouloir, aujourd'hui, en Allemagne, abaisser, jusqu'au genre, la peinture monumentale, et substituer le système de l'imitation servile de la nature, à celui de la transfiguration du fini par l'infini, ce serait à la fois sacrifier l'avenir de l'art allemand, et nier la progression de son développement antérieur.

C'est dans la philosophie que réside, depuis plus d'un siècle, la vie de l'Allemagne ; c'est à la philosophie qu'il faut avoir recours, quand on veut juger, d'une manière définitive, les opinions et les œuvres produites par ce pays depuis que la France l'a initié aux spéculations

métaphysiques. La renaissance, qui tendait à la fois vers la nature et vers l'antiquité, a fini par se résumer dans la restauration d'Épicure, dont Gassendi doit garder la responsabilité et la gloire. Le rival de celui-ci, Descartes, recueillit dans sa pensée tout ce que cette époque pouvait admettre de Platon et d'Aristote, dépositaires, sous deux formes différentes, des idées supérieures de l'intelligence humaine. Il eut, pour complices, tous les génies éminents de son pays, et Leibnitz qui sembla se charger de raviver encore, avec le secours de la théologie chrétienne, les débris de ces vénérables institutions, et d'en assurer à jamais le culte au delà du Rhin. Le disciple de ce grand homme, Wolf, professait à Halle au même temps que Winckelmann : voilà ce qui explique comment on retrouve les mêmes doctrines dans les *Dialogues* de Fénelon et dans l'*Histoire de l'art chez les anciens*. Mais si l'auteur de ce beau livre se rattache à la tradition française, il occupe aussi une place très-importante dans la tradition allemande : qu'on y prenne garde, nier Winckelmann, c'est nier Leibnitz lui-même! Le philosophe et le critique ont marqué la même époque essentielle.

Cependant le génie allemand éprouva le besoin d'opérer une nouvelle évolution, et de s'associer, à sa manière, aux progrès que la France faisait dans la carrière politique, sous l'influence de la philosophie de la nature, laquelle avait fini par prévaloir chez nous sur celle de l'innéité et de l'évidence. Kant transporta dans les sphères plus calmes de la philosophie les débats que nous poursuivions au milieu des premiers orages de notre révolution. A la lumière de la doctrine spiritualiste de Leibnitz, il ne craignit point de s'aboucher avec le sensualisme qui s'introduisait partout jusque dans les écoles : il arrêta ses envahissements au nom même du principe qui semblait les avoir encouragés ; il leur donna pour limites l'empire sacré de la personnalité humaine; il fit ainsi, en quelque sorte, dans le domaine métaphysique, une autre *déclaration des droits de l'homme*, non moins efficace peut-être, que celle qui marqua chez nous le commencement d'une ère nouvelle. Mais en arrachant la personne ou *le sujet* à la domination du monde de la sensation ou *de l'objet*, en proclamant la liberté, comme le terme le plus élevé de nos désirs et de nos efforts, Kant ne s'apercevait pas qu'il condamnait l'homme à périr dans le vide d'une indépendance inutile. Un de ses disciples, Fichthe, poussé par l'inspiration la plus hardie qui ait signalé le génie moderne, voulut

corriger le vice de la doctrine de son maître, sans en changer les bases; considérant le *moi* comme le point solide de l'univers, il l'investit de la toute-puissance qui n'appartient qu'à l'absolu, et lui livra tout le champ du *non-moi*, non-seulement à parcourir, mais encore à créer. Cette audace, sans égale dans l'ordre de la pensée, n'était pourtant que l'écho de celle dont la France avait eu l'initiative dans l'ordre de l'action, lorsqu'au nom de sa seule volonté elle avait, en quelques jours, organisé toute une sociabilité nouvelle. Fichthe succéda donc à Kant, comme la convention était venue après la constituante. C'est par ces protestations et par ces entraînements héroïques de la liberté humaine que le romantisme se justifie. Dans la première partie de sa critique du jugement, Kant a jeté lui-même la base de ce système, lorsqu'il dit que la qualité esthétique de chaque chose est purement subjective; vainement il s'efforce ensuite de montrer que cette qualité subjective a tous les caractères de la nécessité, de l'universalité, et qu'elle contient une sorte d'avertissement du but final des choses; il n'en reste pas moins établi qu'elle n'est en réalité qu'une certaine modification du *moi* de l'homme. Avant de vous montrer les analogies philosophiques du romantisme, je vous ai parlé des événements politiques auxquels il a puissamment concouru; je pense donc avoir suffisamment reconnu sa place légitime et importante parmi les évolutions de la pensée de notre temps.

Mais le libéralisme de Kant et le radicalisme de Fichthe, tout en persistant, d'une certaine manière, au fond de la philosophie allemande, n'ont pas entièrement comblé ses désirs. Dès le commencement du siècle, au sein de l'académie des sciences de Munich, Jacobi invoquait les puissances mystérieuses du sentiment, et, par leur intermédiaire, restituait, dans l'homme même, une communication incessante du monde de l'infini avec le monde fini de sa volonté et de son entendement. Cette philosophie, dont il est peut-être réservé à la France de développer, sous des formes propres, le salutaire principe, fut à la fois secondée et combattue, à Munich même, par une philosophie analogue et rivale qui tendait à placer directement dans l'intelligence, non-seulement la notion, mais la réalité de l'infini. Schelling enseigna que, dans le silence du *moi* et du *non-moi*, subsiste au fond de la conscience un absolu, qui, s'élevant progressivement d'une sorte de moindre être, à l'être plein et entier, passe par une suite d'évolutions correspondantes à celle du

grand tout, pour aboutir à l'absolu divin lui-même. Hégel s'empara de cette notion de l'être qui reparaissait enfin dans le domaine philosophique où, par suite des réactions de la renaissance, elle avait dû peu à peu céder la place à la personnalité humaine; il donna à cette notion, grâce à une étude approfondie d'Aristote qui en avait été chez les Grecs le grand révélateur, un développement nouveau dans lequel l'ontologie et la logique se trouvèrent, pour ainsi dire, identifiées, et qui conserva à l'homme une partie des attributs divins, en le distinguant cependant de l'absolu. L'Allemagne discute en ce moment pour savoir si Hégel a été l'Aristote d'un autre Platon, ou seulement le Wolf d'un Leibnitz. Mais Schelling, qui a survécu à son successeur, a voulu étendre encore les limites de la philosophie dont il avait lui-même posé le principe; et, dans son nouvel enseignement, retournant son ancienne formule, il a placé, au début même de la science, cet absolu total qui en était autrefois le terme, s'approchant d'Aristote, plus peut-être que Hégel n'avait fait, et profitant à merveille des progrès que la pensée humaine accomplit, après le Stagyrite, sous l'influence des croyances religieuses qui changèrent la face du monde. Ainsi l'infini par l'œuvre de Jacobi, l'absolu par l'œuvre de Schelling, l'universel par l'œuvre de Hégel ont reconquis de nos jours leur rang et leur autorité. La concordance de Platon et d'Aristote a été retrouvée et est devenue la base des nouvelles spéculations philosophiques. L'université de Munich peut se vanter, à juste titre, d'avoir pris, dans cette direction, une des positions les plus importantes et les plus avancées. Si Gœrres demeure captif dans les formules de la théologie catholique, Schelling les domine de toute la hauteur de l'intelligence moderne, et les amène jusqu'au point où elles s'accordent avec les plus généreux pressentiments de l'avenir. L'académie des beaux-arts de Munich songe-t-elle à se tenir en harmonie avec ce nouveau progès de la métaphysique? et les élèves de M. Cornélius reconnaîtront-ils qu'après le romantisme, et hors de lui, se font sentir, au sein de l'art, des nécessités nouvelles qui sont la conséquence naturelle des révolutions que je viens de signaler dans la philosophie?

Des trois grandes phases par lesquelles la métaphysique a passé depuis trois siècles, la dernière, qui n'est sans doute point close encore, marie les opinions spiritualistes de Descartes et de Leibnitz aux doctrines libérales de Kant, et tend à constituer définitivement

la communion de l'universel et du particulier ; par elle seront justifiés et rapprochés l'idéalisme de la première époque du goût allemand, le romantisme de la seconde. L'esthétique moderne devra en effet réunir ces deux termes et les transfigurer dans un système, dont il est facile, ce me semble, d'apercevoir partout le germe. La jeunesse allemande protestera vainement contre son apparition ; en se jetant avec vivacité dans le naturalisme, elle ne fera que hâter la ruine du romantisme, qu'elle poussera ainsi à ses dernières limites, à son résultat suprême. Quant à la France, sur tous ces points, elle me paraît en mesure de considérer avec impartialité le mouvement de l'Allemagne ; depuis dix ans, elle s'est élevée assez haut dans les régions de la pensée, pour n'avoir plus à redouter aucune comparaison. Comme j'avais l'honneur de le dire dernièrement à Berlin aux disciples de Hégel, il me semble que j'ai saisi et touché des mains, aux deux bouts de l'Europe, les preuves de la conspiration unanime des penseurs pour la restauration de la vérité une et éternelle.

XXII.

De la peinture monumentale.

Divisée sur les questions de théorie, comme je vous l'ai montré, divisée dans la pratique sur des points non moins importants que je vous signalerai, et qui constituent des variétés essentielles, l'école de Munich a pourtant un caractère général et permanent qu'il importe de définir dès à présent avec clarté. Elle estime que la peinture monumentale est la première de toutes ; elle lui consacre exclusivement ses études et ses œuvres. Elle ne fait guère usage de la toile, ni de l'huile, ni de tous les caprices brillants et exquis que comportent ces procédés ordinaires. C'est sur les maçonneries qui s'élèvent de toutes parts, dans les voûtes des églises, sur les murs et les plafonds des palais qu'elle laisse son empreinte. Dans les temples et les lieux les plus solennels, elle emploie la fresque dont la gra-

vité convient aux sujets religieux ; dans les habitations, l'encaustique, dont l'éclat sied au genre purement historique. Il a donc fallu qu'elle renonçât à la libre disposition des sujets, à l'achèvement de l'exécution, qui sont les conditions auxquelles nos artistes semblent tenir le plus ; subordonner ses compositions à la destination de l'édifice qu'elle doit décorer, les méditer longtemps, les exécuter vite, telles sont les nécessités qu'elle a subies. Doit-on la plaindre ou la louer de les avoir volontiers acceptées ? Peut-on augurer quelque chose de son exemple pour les progrès ou la décadence de l'art chez les autres peuples de l'Europe? Vous pressentez déjà mon opinion ; je voudrais l'établir d'une manière décisive.

Cette question de la peinture monumentale est, sans contredit, la plus importante que la critique puisse traiter aujourd'hui ; comme elle touche au lien intime des arts, elle oblige à remonter à leur origine, à examiner leur but, à établir entre eux peut-être une nouvelle harmonie. Elle n'est guère moins pressante en France qu'en Allemagne ; tandis qu'elle se pose à Munich par la main de tous les peintres de cette ville, elle a suscité à Paris, parmi les antiquaires, la seule discussion qui, depuis dix ans, ait donné à l'archéologie française l'occasion de montrer qu'elle n'avait rien perdu de son savoir, de sa clarté, de sa vivacité d'autrefois ; elle a même commencé chez nous à se traduire en œuvres éminentes. Les artistes autour desquels, dans ces dernières années, se sont donnés les grands combats, et qui ont, en divers sens, dirigé les pas nouveaux de notre école, ont singulièrement accru leur influence en abordant, quoique avec trop de ménagements encore, les proportions et le style de la peinture murale. Le plafond de l'*Apothéose d'Homère* a placé M. Ingres si haut dans l'estime des connaisseurs, que j'en sais qui n'osent plus témoigner leur admiration tout entière, dans la crainte de paraître concéder à la passion ce que la froide postérité peut seule accorder impunément à la justice. On peut toutefois se permettre de regretter qu'un semblable chef-d'œuvre ait été exécuté sur une toile périssable, avec le procédé trop délicat aussi et trop aisément altérable de la peinture à l'huile. Le gouvernement qui inviterait M. Ingres à peindre à fresque quelque muraille de cent pieds de long, pourrait être convaincu qu'il assurerait à jamais la supériorité de l'école française sur toutes les autres, et qu'il forcerait les artistes étrangers à venir, pendant des siècles, des pays les plus lointains, étudier dans

notre ville cette œuvre unique d'un disciple de Raphaël, fidèle à son maître, après trois cents ans, et souvent plus sévère que lui au milieu d'une époque de décadence. Dans un genre tout différent, M. Delacroix, destiné à faire prévaloir le coloris qui a un champ plus libre dans la peinture des tableaux, ne s'est pourtant jamais élevé si haut que dans les sujets dont il a orné une salle de la chambre des députés ; il y a prouvé qu'il pouvait aspirer à toutes les grandeurs du style et de la pensée, malgré les obstacles qu'il devait rencontrer dans les richesses mêmes de sa palette. On verra ce que le talent si noble et si étudié de M. Delaroche aura gagné à la fois de finesse et de largeur dans les peintures de l'école des beaux-arts. Parlerai-je de Notre-Dame-de-Lorette, où l'architecture et la peinture ont commis tant d'énormités ? Consolons-nous en pensant que dans les pays qui s'essayent au régime de la liberté, les meilleures choses ne prennent que si elles commencent par être assez grossières et assez communes pour fixer tous les yeux. Hâtons-nous surtout de proclamer qu'indépendamment des mâles peintures de M. Schnetz, cette église renferme trois chapelles, où des artistes d'un talent, d'une conscience, d'une modestie qui ne sont plus de notre siècle, MM. Orsel, Perrin et Roger, s'efforcent de montrer que la France s'est associée avec originalité aux savantes études de l'école allemande, et qu'elle peut aussi manifester son enthousiasme pour les formes dont la religion a doté l'art primitif.

La peinture à l'huile, qui a été adoptée dans toutes ces tentatives, a le défaut d'en avoir trop restreint l'effet ; outre qu'elle est sujette à noircir avec le temps, elle exige un fini qui enlève au genre monumental sa hardiesse, sa sévérité, sa grandeur. Notre climat est, dit-on, trop humide et trop froid pour que les couleurs de la fresque ne soient point altérées par l'exsudation des ciments auxquels on les unit ; la différence qui existe entre la latitude de Paris et celle de Munich n'est pas assez grande pour que cette objection soit décisive. La difficulté serait-elle encore plus grave que je ne pense, le procédé de l'encaustique suffirait pour la lever ; employé avec le plus grand succès en Bavière, d'un usage non moins commode en France, il réunit les avantages de l'huile, sans en avoir les défauts.

Pousser en toutes choses au grand et au simple, relever les courages par le sentiment robuste des origines, arracher les esprits aux subtilités de la décadence par les exemples austères des hautes

époques, tels sont aujourd'hui, à ce qu'il me semble, le premier devoir de la critique, la plus noble mission de l'art. On ne saurait trop prémunir les artistes contre les séductions dangereuses que leur présente l'état actuel de la société. La division chaque jour croissante des fortunes, la multiplication vraiment effrayante des souverainetés éphémères, des puissances improvisées et pressées de jouir, mettent l'art sous la dépendance d'une foule de petits tyrans qui le condamnent à flatter leur vanité, à subir leur mauvais goût, à respecter leur ignorance. Pour parer tant de salons étroits, la peinture est forcée de se réduire aux proportions exiguës de l'école hollandaise, à ses représentations vulgaires, à des jeux plus fugitifs et plus superficiels encore. Les talents hautains qui ne veulent pas reconnaître ces nécessités, qui protestent contre elles, sont contraints à se guinder dans leur solitude, et à s'enflammer en pensant qu'ils vont produire des chefs-d'œuvre dignes d'être placés dans les musées à côté des pages des grands maîtres. Il semble, en effet, à beaucoup de gens, que les musées soient le seul refuge qu'il convienne aujourd'hui d'ouvrir au génie, et qu'en lui proposant cette suprême récompense, une nation s'acquitte envers lui. Permettez-moi de vous découvrir toute ma pensée.

Chez les anciens, l'usage des pinacothèques ne paraît avoir commencé que lorsque l'art cessa d'être religieux et politique, pour devenir, comme chez nous, à défaut de toute inspiration sérieuse, le produit de la fantaisie et la jouissance de l'opulence privée. C'était sur les murailles des sanctuaires, et des portiques destinés aux conversations publiques (λέσχη,) que, dans les grandes époques, les Grecs faisaient exécuter ou suspendaient les chefs-d'œuvre de la peinture; Polygnote, qui me paraît être le Giotto de l'antique Grèce, ornait la *Lesché* de Delphes, le *Pœcile* et le *Theseum* d'Athènes de ces ouvrages qu'un siècle après, au milieu du raffinement d'une civilisation avancée, Aristote avait le bon goût d'estimer encore au-dessus de tous les autres. Plus tard et bien après que le génie politique eut abandonné la Grèce, le génie religieux auquel il avait longtemps porté secours ayant fini par succomber dans cette défaillance commune, les vieux temples delabrés qui ne possédaient plus de dieux ou qui ne recevaient plus de culte, obtinrent, comme un dernier hommage, le privilége d'abriter les œuvres des grands maîtres, auxquelles les ruines, qui s'accumulaient, ordonnaient de chercher des retraites

sûres. Mais les Romains violèrent ces asiles ; en dépouillant les temples, les portiques, les maisons de la Grèce, ils se mirent dans la nécessité de construire des galeries capables de contenir leur butin. Le plus grand voleur, comme le prouve l'exemple de Verrès, était toujours celui qui avait la plus belle pinacothèque ; et on conçoit que Vitruve, vivant au milieu de cette nation de spoliateurs, ait dû régler les convenances du lieu destiné à garder le fruit de leurs pillages. Malgré l'audace de ces rapines, il n'est pas dit que les Romains aient jamais eu d'autres pinacothèques publiques, que leurs temples, leurs basiliques et leurs thermes.

Je passe aux modernes. A Parme, à Venise, à Bologne, à Florence, à Pérouse, à Sienne, à Rome, où trouve-t-on les peintures qui font la richesse de l'Italie ? Est-ce, comme chez nous, dont de vastes bazars sans caractère et sans autre destination que celle de montrer aux curieux les reliques du génie des siècles passés ? Non , c'est dans les églises, dans les couvents, dans les palais qu'on admire ces chefs-d'œuvre. C'était pour offrir aux yeux des hommes, en des lieux marqués par leur concours, des images en rapport avec leurs habitudes et leurs idées favorites, que les artistes travaillaient autrefois ; ils ne peignaient rien au hasard, et lorsqu'ils prenaient leur pinceau, ils n'avaient pas ordinairement en vue de s'immortaliser par quelque fantaisie individuelle, mais d'appliquer leur talent à quelque chose de réel, qui leur était fourni par la civilisation de leur temps, et dont ils trouvaient à la fois, en dehors d'eux-mêmes, et l'inspiration et la donnée matérielle. Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Corrége, ont-ils jamais peint pour des musées ? Savait-on ce que c'était que les musées alors ? Ce sont là des inventions d'un siècle comme le nôtre, qui, ayant aussi couvert la terre de débris, a eu soin de ménager çà et là quelques galeries pour y recueillir les peintures qu'on a tirées des monuments détruits. Ainsi le musée de Paris est le résultat de la réunion de tous les tableaux que la révolution a enlevés à Versailles, au Luxembourg, au couvent des Chartreux. Quelques princes, dans les derniers siècles, où toute foi s'éteignait, avaient commencé, à l'exemple des proconsuls romains, à orner leurs pinacothèques avec des dépouilles, auxquelles ils n'accordaient plus que l'hommage frivole d'une curiosité sans profondeur et d'une admiration sans piété : de la sorte se sont formées plusieurs galeries en Italie, en Allemagne, en Angleterre. Partout où l'ancien principe social a

été déraciné ou ébranlé, vous trouverez des musées qui sont comme une retraite honorable et, en quelque sorte, un hôpital ouvert aux ouvrages d'une civilisation qui disparaît.

Voudrais-je condamner les musées absolument? Non sans doute; ils sont nécessaires à notre époque; nous devons un asile aux chefs-d'œuvre que nous avons chassés de leurs temples et de leurs châteaux avec les puissances dont ils célébraient les grandeurs. Conservons donc nos galeries pour ces débris errants et pour ces illustres témoignages du passé. Mais montrons aussi à l'art contemporain qu'il a une tout autre mission que celle de suspendre ses toiles à côté des tableaux qui souffrent comme une sorte d'exil dans nos galeries. Savez-vous à quoi l'on s'habitue en fréquentant ces invalides de la peinture, où les pages de tous les ordres et de tous les genres sont accumulées? à perdre de vue l'inspiration d'où elles sont émanées, à confondre dans un scepticisme universel les pensées diverses qui ont présidé à leur composition, à ne plus estimer que les formes extérieures, à ne plus comprendre même ces simples apparences, dont la véritable et dernière explication se trouve dans l'idée qu'elles doivent manifester aux yeux.

Faisons donc de nobles efforts pour nous soustraire aux fictions de la décadence; ne pouvons-nous point, sans même restaurer les anciennes institutions, remettre l'art en communication directe avec les grandes réalités sociales qui seules sont capables de lui donner une vie puissante? Si le principe de notre société tend à se modifier, si les églises et les palais ne sont plus, comme au temps de Jules II et des Médicis, les formes caractéristiques de la civilisation, il ne manquera pas, même dans la période d'incertitude où nous sommes plongés, de monuments à qui la durée est promise. Nos bourses et nos tribunaux ne sont-ils pas de véritables basiliques comme les anciennes? Et serait-il superflu de tracer sur leurs murs des exemples d'intégrité et de vertu? L'enceinte de nos assemblées législatives et celle de nos académies ne sont-elles pas des temples dont il faudrait rappeler par la peinture que l'esprit humain est le dieu! Nos universités, nos écoles d'art, et surtout nos écoles d'industrie ne devraient-elles pas mettre sous les yeux des élèves les modèles et les récompenses qui doivent tenter leur ambition? A mesure que la vie publique se développera chez nous, il y aura encore de plus fréquentes occasions de tracer des images qui rendent sensible aux regards le génie de notre nation, et qui en conservent à jamais le souvenir.

Capable de réintégrer l'art dans les pratiques des plus grandes époques, la peinture monumentale peut aussi conduire à prendre une opinion plus juste de la marche qu'il a suivie dans son développement historique, du but vers lequel il doit tendre sans cesse. Tant qu'on a considéré la peinture des tableaux comme la peinture par excellence, on a assigné la pure fantaisie pour origine aux arts du dessin. « Il est probable, dit Millin [1], que, dans les premiers temps, cette imita-
» tion (l'imitation de la nature par l'union du dessin et des couleurs)
» n'aura pas eu d'autre but que le plaisir des sens et de l'imagina-
» tion. » A la source même de l'art, trouverez-vous donc quelque aimable caprice, comme ceux qui pouvaient amuser les marquises du règne de Louis XV, ou les antiquaires du règne de Louis XVI? Vous trouvez au contraire des temples austères, où la religion, cette auguste nourrice de la race humaine, se sert de toutes les formes possibles, et les rassemble, dès leur début, en une sainte alliance pour révéler aux yeux les vérités primordiales qu'elle veut graver dans les intelligences.

Quelle que soit l'origine qu'on attribue à notre espèce, le premier moment où l'homme est devenu lui-même est celui où sa pensée a salué son créateur. Schelling l'a dit avec profondeur : la conscience humaine pose la notion de Dieu par sa substance même. Toute la philosophie nouvelle repose sur cet axiome fondamental; l'esthétique doit en tirer les conséquences qui lui sont propres. Le berceau de l'art, c'est le temple; mais le temple n'est pas seulement la maison du Dieu, il en est aussi l'image, la parole vivante, le premier livre sacré.

En Égypte, pour ne pas remonter plus haut, l'homme pénètre dans le sanctuaire à travers une suite de salles gigantesques, qui vont en se rétrécissant, pour représenter les sphères successives de l'initiation religieuse, et de la vie dont elle est tout à la fois l'explication et la figure; à mesure qu'on avance dans ces souterrains, on aperçoit les grandes forces de la nature se dresser distinctement devant les yeux, sous les formes sculpturales des sphinx et des anubis; au dedans et au dehors, selon la proportion réglée par la liturgie, les murs offrent, sous l'apparence des reliefs colorés, l'écriture peinte du dogme mystérieux, et la légende qui, dans les aventures des divinités, cache

[1] Dictionnaire des beaux-arts, art. *Peinture.*

celles de la destinée de l'univers et de l'homme. Dans ces graves et monumentales représentations, il ne s'agit point de récréer les sens ou l'imagination de personne, mais de donner la lumière aux esprits, de remplir les âmes de terreur ou d'espérance. On ne songera à se complaire aux chatoiements de la couleur, aux jeux de l'arc-en-ciel, à l'imitation de la nature, que lorsque les temples, où les sociétés se sont élevées, deviendront déserts, lorsque l'orgueilleuse multitude se rira des mystères écrits sur les murailles consacrées par ses instituteurs, lorsqu'elle abdiquera son propre génie pour s'unir de nouveau, dans un aveugle délire, à cette nature matérielle du sein de laquelle elle est sortie pour y tomber de nouveau. Dans tous les ordres de civilisation les mêmes phénomènes se reproduisent ; le cercle de Vico peut en effet s'appliquer aux nations aussi bien qu'aux individus ; l'humanité seule lui échappe, et développe, à travers ces mouvements de rotation qui paraissent la ramener toujours sur elle-même, la ligne éternellement ascendante de son progrès continu.

Les bas-reliefs peints ont donné naissance à la peinture ; comme ces bas-reliefs tenaient nécessairement aux murs des temples, la peinture dut y adhérer aussi dans les commencements ; comme ils n'employaient la couleur que d'une façon accessoire, et qu'ils étaient délimités par des saillies angulaires, elle dut aussi subordonner le coloris aux lignes par lesquelles elle remplaçait les entailles du ciseau ; comme ils composaient un langage véritable, un verbe, dont le fond même était déterminé par l'idée qu'il voulait rendre, et non par la nature qu'il dominait de toute la hauteur de l'esprit humain, elle dut aussi se modeler non pas sur l'imitation des formes extérieures, mais sur la ligne idéale qui exprimait la croyance hiératique touchant la vie de ces formes elles-mêmes. Ces analogies se poursuivent, avec une évidence non moins grande, à travers la succession des époques. En Grèce, où le génie politique prit une si grande et si rapide extension, la sculpture ayant parcouru, presque dès l'origine, deux phases successives, celle des dieux et celle des athlètes, la peinture fut aussi, de bonne heure, religieuse et historique ; Polygnote représentait, dans le temple de Thésée, les combats mythologiques des amazones ; au Pœcile, les grands événements de la guerre médique.

L'archéologie est sans doute une science précieuse, lorsqu'on y apporte, soit la clarté et la précision de l'esprit français, soit l'originalité et la vaste érudition des Allemands ; mais il faut bien recon-

naître qu'elle a aussi ses défauts. Elle habitue à ne voir les œuvres de l'art qu'à travers des textes morts, à dédaigner les enseignements qui résultent de l'observation impartiale de ces œuvres, de la méditation des principes de l'art lui-même. Dans la célèbre discussion qui s'est élevée récemment au sein de l'institut de France, au sujet de la peinture murale des Grecs, de quoi a-t-il été question? d'un grand nombre de passages, curieux assurément, débattus avec une facilité et une sagacité rares, assemblés par un travail plein de courage et d'intelligence, et prêtant ces lueurs douteuses dont l'esprit sait tirer sans doute une lumière vive; mais pourquoi traitant de la peinture, dédaigner de parler de la peinture elle-même? A Dieu ne plaise que, sans aucun titre, j'ose prendre part à ce savant débat! mais de ce que tout le monde sait au sujet de la peinture des Grecs, il me semble que le simple bon sens pourrait tirer des indications décisives. Cherchez à vous figurer ce qu'étaient même les tableaux les plus parfaits de la Grèce? Que nous disent tous les auteurs? Qu'est-ce que vos yeux ont vu sur les vases, dans les fragments antiques qui ornent les musées de l'Italie? Jusqu'aux approches de l'époque d'Alexandre, la peinture n'employa, indépendamment du noir et du blanc, que quatre couleurs fondamentales, le rouge, le jaune, le vert et le bleu; comme ce sont les mêmes couleurs que j'ai remarquées en Allemagne dans toutes les verrières byzantines antérieures au XIII[e] siècle, je pense qu'elles continuèrent à composer la palette des peintres ordinaires. Les couleurs furent aussi fort longtemps appliquées par tons entiers, sans tous ces jeux de l'ombre de la lumière qui ont fait la gloire de la peinture italienne; il n'est question du clair-obscur que dans les livres de l'époque d'Auguste, et seulement en des termes si brefs et d'une manière si passagère qu'on ne peut croire que cette découverte, longtemps attribuée aux modernes, ait eu une grande importance chez les anciens. D'ailleurs, dans la peinture antique, point ou peu de perspective; les objets étaient représentés en général, sur une ligne unique, comme des apparitions se déroulant selon la fantaisie du regard. A la Lesché de Delphes et au Pœcile d'Athènes, Polygnote avait peint ses sujets sur plusieurs lignes superposées; mais dans chacune de ces lignes, il avait retracé des moments différents de la même action, selon le style légendaire du moyen âge. D'ailleurs les Grecs dessinaient des groupes rares, peu de personnages réunis, comme ils mettaient peu de figures dans leurs

frontons ; enfin , au lieu de cultiver l'art de faire tourner les corps et de leur donner la saillie de la nature, ils s'appliquaient plus volontiers à en définir les profils, et à produire par l'habile intersection des lignes, et par les rapports des angles, ces accords vifs et mystérieux qu'on demande aujourd'hui à la musique des couleurs. Faut-il en dire davantage pour prouver que les Grecs comprenaient la peinture comme une sorte de bas-relief, et qu'ils y pratiquaient, non-seulement par la combinaison des lignes, mais encore par la disposition des couleurs, un système de méplats , qui est la condition indispensable et l'indice évident de la peinture monumentale. Gardons-nous bien surtout de dire que ce système doit être imputé à l'ignorance des Grecs ; non, par les grands dieux de l'Olympe , c'est à leur goût qu'il en faut faire hommage ! Dans l'époque extrême, au sublime et naïf artifice de la peinture primitive , on substitua aussi l'imitation de la nature, tous les raffinements et toute la science qui accompagnent cette méthode ; mais alors les gens élevés par leurs sentiments au-dessus du vulgaire déplorèrent ces changements, qui ôtaient à l'art non-seulement sa majesté, mais son caractère même ; ce sont de semblables regrets qu'il faut voir dans les plaintes, si souvent mal interprétées, qu'inspirèrent à Pline et à Vitruve toutes les fantasmagories de la terre, de la mer et du ciel qu'on peignait, de leur temps , sur les murailles.

Voilà deux grands faits acquis à la science moderne. D'un côté, par l'inspection même des tableaux que la Grèce nous a transmis, on peut juger facilement que, dans ce pays, la peinture avait longtemps été inséparable de l'architecture, et qu'elle avait jusqu'à la fin conservé la marque de cette union à laquelle elle devait son grand caractère. D'un autre côté, les monuments de l'Égypte nous montrent que c'est par la sculpture , et en elle, qu'a dû s'opérer primitivement cette alliance des deux arts qui cherchent aujourd'hui à se rejoindre , et qui dans ce rapprochement seul peuvent retrouver toute leur vérité et toute leur puissance. Mais qui tirera les conséquences de ces observations importantes ? L'érudition, surchargée de ses trésors pesants, s'avance avec lenteur vers les résultats ; pourquoi ne rechercherait-elle pas la compagnie de la spéculation, qui avec ses ailes plus hardies et plus aventurées sans doute, peut atteindre le but plus complétement et plus vite ?

L'histoire de la peinture monumentale est, à proprement parler,

l'histoire de la peinture elle-même. En effet, dès que la peinture commence à se séparer entièrement de l'architecture, elle tend rapidement à déchoir de la perfection ; elle a un autre échec à redouter : non contente de s'affranchir, et de vouloir imiter des objets naturels sur des surfaces mobiles, il lui arrive, au dernier terme, de vouloir appliquer aux monuments eux-mêmes, qui sont des produits directs de l'intelligence humaine, un ordre de décoration qui, étant entièrement emprunté à la nature, vient déranger, par un luxe importun, l'harmonie des lignes absolues réalisées extérieurement par la puissance de l'esprit. Cette perturbation est le signal de la décadence.

Indépendamment de toute notion historique, on peut déterminer, en principe, le caractère essentiel de la peinture monumentale par les relations qu'elle doit observer avec l'architecture. D'abord il est évident que celle-ci, consistant tout entière dans le jeu des pleins et des vides, dans leurs proportions, dans leurs contours, ne saurait admettre qu'on y change rien sous le prétexte d'y ajouter des ornements. L'architecte calcule l'effet d'une paroi plane, sombre, ferme, destinée à faire valoir les jours que les fenêtres jettent dans les régions élevées du temple ; si le peintre imite, sur cette paroi, des portiques lumineux, des paysages qui s'enfuient vers des horizons reculés, il trouble toute l'harmonie de l'édifice. Par l'usage le plus modéré de la perspective, la peinture aujourd'hui renverse les murs qu'elle devrait se borner à couvrir. Que sera-ce si elle prodigue tous les artifices d'optique dont l'application des mathématiques l'a enrichie ? il n'y aura plus un monument qui puisse se tenir debout sur ses pieds ; les constructions les plus solides vont être de toutes parts disloquées, étendues, raccourcies, fendues, altérées dans leur principe, dans leur aspect, dans tous leurs détails. On a longtemps admiré la fameuse chambre du palais du Té à Mantoue, dans laquelle Jules Romain a peint, avec tous les accidents que comportent d'aussi grandes scènes, la révolte et la punition des géants. Tant de membres et de rocs entassés au milieu des campagnes sans bornes, n'ont servi qu'à vous empêcher de goûter dans cette chambre les plaisirs que donne l'architecture, sans même vous offrir en échange ceux qui sont propres à la peinture.

On a donc pu soutenir avec raison que les Grecs, qui avaient un sentiment si élevé, si exquis de l'architecture, ne tracèrent pendant longtemps leurs figures monumentales que sur des fonds teints d'une

couleur uniforme. M. Letronne a même conjecturé qu'ils les peignirent souvent sur des fonds d'or. Ainsi les Byzantins, qui ont toujours employé ce dernier procédé, le tenaient, selon toute apparence, de leurs ancêtres. Ce n'est donc pas, comme on le répète tous les jours, le goût d'une fausse richesse qui a poussé ces maîtres de l'art chrétien à couvrir d'un champ d'or les murs sur lesquels ils faisaient apparaître les grandes figures de la religion ; en composant leurs mosaïques et leurs peintures, ils obéissaient à un sentiment profond et héréditaire de l'art ; ils atteignaient le double but de donner à leurs décorations monumentales toute la magnificence possible, et de laisser cependant à l'architecture sa vérité, sa sincérité, sa légitime suprématie. Quand l'école de Florence et celle de Bruges commencèrent à faire descendre les figures religieuses du ciel d'or des Byzantins, au milieu des aspects changeants de la demeure terrestre, elles cédèrent à une impulsion qui tendait à rendre la peinture monumentale impossible. Plus tard, Michel-Ange comprit tout le danger de cette innovation ; aussi est-ce sur un fond plat, et presque uniformément bleu, qu'il a peint sa grande page du jugement dernier ?

On a essayé en Allemagne, déjà même en France, de remettre en honneur les fonds d'or de l'art byzantin. Les artistes qui n'oseront point se hasarder jusque-là, peuvent encore donner une véritable puissance à la peinture monumentale en lui appliquant avec discernement les procédés du bas-relief sculptural ; renoncer non-seulement aux grands effets de la perspective, mais encore à la saillie naturelle des corps représentés sur les premiers plans, est leur premier devoir. Il faut qu'ils apprennent à faire succéder, avec habileté et sans de grands intermédiaires, les lointains aux parties antérieures, qu'ils sachent manifester en quelque sorte l'idée toute pure par une composition simple et savante, par des inflexions expressives et pourtant mesurées, qu'ils subordonnent partout les effets de la couleur à ceux du dessin.

La fresque, dont les artistes modernes ont presque toujours fait usage dans la peinture murale, a donné en quelque sorte une nouvelle force à ces maximes fondées sur les grandes pratiques de l'antiquité ; comme le ciment frais sur lequel elle s'applique repousse les couleurs qui ne sont pas tirées des terres, et absorbe en grande partie celles qu'on lui confie, elle est bornée à une certaine gamme de tons, dont l'intensité elle-même tend naturellement à décroître.

Cette indigence devient entre des mains habiles une source de beautés de l'ordre le plus élevé ; c'est elle qui a donné à l'école italienne sa perfection inimitable, en lui apprenant dès le commencement à préférer la langue du dessin à celle du coloris, et à dégager ainsi de plus en plus des formes typiques de leur enveloppe changeante ; c'est elle qui fait la force des maîtres de Munich, qui leur permet de déployer toutes les qualités de l'intelligence naturelles aux Allemands, qui les tient, malgré l'entraînement des systèmes, dans les régions idéales, et qui, il faut bien le reconnaître aussi, les a, jusqu'à ce jour, rendus peut-être trop indifférents au charme des couleurs et au fini de l'exécution. En mêlant la cire aux couleurs, l'encaustique leur donne la durée de la fresque, et l'éclat de la peinture à l'huile dont elle peut manier tous les tons; mais les splendeurs qui lui appartiennent, et qui séduisent les artistes en quête de l'effet, la rendent aussi moins propre aux représentations sévères et religieuses.

Il semble qu'une belle fresque vous initie aux plus augustes secrets du Créateur, et vous reporte à cet instant solennel où les grands types, à peine détachés de son sein, purent être éclairés par les rayons naissants de la première aurore ; déjà ils vivaient de l'existence idéale ; la lumière qui s'élève lentement des bords du noir chaos, les convie à l'existence réelle ; elle baigne leurs membres d'une sorte de fluide doré, incorruptible, aérien, et dans cette aube céleste on croit voir leurs corps prêts à se mouvoir pour la grande journée de la vie terrestre qui va s'ouvrir. Une page peinte à l'encaustique ne saurait rien produire de semblable ; par ses brillants reflets, elle peut échauffer les yeux sans ébranler l'âme ; elle vous offre la création déjà parée de toutes ses pompes, déjà inondée de soleil, de bruit et d'allégresse, déjà emportée loin de son principe dans les sphères les plus ardentes ; la figure humaine s'anime de toutes les joies de la volupté et de l'orgueil, emprunte aux fleurs, aux eaux, aux feuillages leurs teintes les plus vives, et, attirée de plus en plus vers la terre, se détourne en souriant des perspectives célestes dont elle ne saurait plus comprendre la profondeur ni la sérénité. Consacrez la fresque aux grands sujets de la religion et de la philosophie ; l'encaustique ornera les demeures dans lesquelles l'imagination ou l'histoire seront chargées de conserver d'heureux souvenirs.

Depuis le XVIe siècle, c'est surtout aux plafonds qu'on a appliqué la peinture monumentale. Cet usage, que la coupole de Parme a

sans doute contribué à répandre, est un signe évident de décadence. Les Grecs n'arrivèrent qu'assez tard à tracer, dans les caissons de leurs charpentes, des figures que leur art, naturellement calme et symbolique, devait parfaitement accommoder aux lieux qu'elles ornaient. Les modernes ont manqué aux règles les plus essentielles, en peignant leurs plafonds de manière à en altérer complétement les formes architecturales. Faire voler le toit en éclats, pour lui substituer je ne sais quel ciel de théâtre, est un des moindres défauts de ce genre. Tout ce qu'il y a de plus heurté dans les gestes humains, de plus factice dans les raccourcis, de plus turbulent dans les mouvements de la nature, est précisément ce qui a été le plus recherché pour couvrir des surfaces qui devraient présenter avant tout l'aspect d'une richesse grave et d'une solidité ornée; mais, non contents de suspendre ainsi, sur la tête des gens, des bacchanales sans cesse menaçantes, les peintres y ont très-souvent entassé des portiques, des dômes, d'immenses étages de colonnes, que le spectateur arrache de leur base et fait crouler dans une ruine perpétuelle, en avançant d'un pas hors du point de vue que l'artiste a choisi arbitrairement. Tel est l'abus détestable qu'en termes techniques on appelle l'art merveilleux de plafonner. Tout à fait impropre à la décoration des couvertures planes, où il a été si monstrueusement prodigué durant le dernier siècle, il faut croire qu'il en a été à jamais banni par l'exemple qu'ont donné Raphaël Mengs à la villa Albani, M. Ingres au Louvre. Dans la peinture des coupoles, la méthode ordinaire des Byzantins, qui consistait à s'élever jusqu'au point central de la voûte par une suite de cercles appliqués les uns sur les autres, paraîtra toujours la plus sévère et la plus capable de faire mesurer à l'œil l'élégante courbure des dômes; cependant, comme ces couronnements hardis donnés aux édifices de la chrétienté doivent une grande partie de leur effet intérieur à l'espèce d'ouverture qu'ils offrent vers le ciel en brisant tout à coup la ligne générale de la construction, ils pourraient admettre plus facilement un genre d'ornement qui aurait pour but d'agrandir encore la percée pratiquée par l'architecture, et d'y multiplier les magnificences sans lesquelles les époques extrêmes ne sauraient plus comprendre ni la vie, ni l'art, son fidèle reflet.

En poussant encore plus avant l'étude des rapports de la peinture monumentale avec l'architecture, on peut arriver à saisir la cause la plus positive et la plus apparente des révolutions de l'art. Il ne suffit

pas, en effet, que la peinture respecte le plan du monument qu'elle est chargée de décorer; il faut nécessairement qu'elle en épouse le goût et qu'elle en reproduise le caractère. Le principe d'architecture propre à chaque grande race d'hommes, subit des modifications générales qui sont la manifestation spontanée des phases principales de la civilisation; chacune de ces transformations architecturales s'étend de proche en proche sur tous les autres arts pressés en ordre autour de leur berceau commun, et qui réagissent naturellement les uns sur les autres, comme les ondes concentriques d'un fluide mis en mouvement.

Chez les Grecs, les ordres ne furent pas des mesures inventées à plaisir par les architectes pour récréer les yeux du peuple le plus élégant de la terre; expressions variées d'époques successives, résultats d'éléments hétérogènes, ils furent comme les tons principaux de cette musique des Grecs, qui contenait à la fois tout le secret de leur histoire, toute la théorie de leurs arts, qui embrassait ensemble tout le développement des Hellènes dans le temps et dans l'espace. Symbole du principe historique des Doriens, du principe mâle de la force, l'ordre dorique avait pour indicateur la colonne dont l'élévation répétait de quatre à cinq fois le diamètre; l'ordre ionien, où l'Asie et la grâce féminine avaient marqué leur empreinte, se modelait au contraire sur une colonne dont la proportion moyenne était de neuf diamètres. L'ordre corinthien, composé à l'époque dernière, pour unir dans une magnificence suprême la force de la première époque à l'élégance de la seconde, variait, suivant le goût d'un siècle capricieux, depuis les proportions les plus robustes jusqu'aux plus élégants, fidèle seulement à la richesse qui était le but commun des mille désirs d'une race entraînée vers la décadence. Alors même qu'on ne trouverait point dans les auteurs la preuve irrécusable que les peintres grecs connaissaient deux styles différents, l'helladique et l'asiatique, auquel le sicyonien s'ajouta ensuite, comme l'ordre corinthien s'était ajouté aux ordres dorique et ionique, qui oserait croire que le caractère imprimé à l'architecture par ces ordres divers ne s'étendait point sur les peintures destinées à couvrir les murailles des édifices? Qui penserait que dans un temple dorien dont toutes les proportions étaient énergiques et courtes, on a pu peindre des figures sveltes et déliées, ou que, dans un tombeau ionien, aux colonnes dégagées et gracieuses, on a pu tracer des peintures sombres et pesantes?

Quoique l'architecture des peuples chrétiens se soit, jusqu'à la renaissance, affranchie de la règle des ordres; quoique, pour cette raison, on lui ait reproché de manquer de rhythme et de se placer par conséquent en dehors des conditions de l'art véritable, cependant il est facile d'apercevoir, pour peu qu'on veuille aller au fond des choses, qu'elle a parcouru des époques qui correspondent régulièrement aux trois ordres ou aux trois époques fondamentales de l'art grec. Je vous l'ai déjà fait pressentir, les pleins-cintres que l'architecture romaine légua au christianisme primitif de l'Orient et de l'Occident, et qui, aux deux extrémités du monde connu des anciens, commencèrent par reposer sur ces piliers vigoureux et trapus dont les cryptes sont encore pleines, marquent pour les modernes une époque analogue à celle qui reçut chez les Hellènes le nom des Doriens. Les formes rondes et énergiques qui prédominent dans cette architecture des basiliques, reparaissent naturellement dans les peintures dont les Byzantins l'ont ornée. Au bout de plusieurs siècles, la majesté grossière et formidable de cet art primitif fit place à un élan plein de mélancolie et de grâce, qui, comme l'ordre ionique chez les Grecs, doubla le rapport de la hauteur au diamètre, et devint le symbole des aspirations mystiques de la religion, et de ses plus touchantes espérances. Si cette évolution ne fut pas plus signalée que la première par le dégagement d'un ordre régulateur, elle jouit d'un privilége inconnu aux anciens qui développèrent toujours la même ligne horizontale à travers leurs trois époques et leurs trois ordres; elle enfanta une ligne entièrement différente de la ligne précédente; au plein cintre elle fit succéder l'ogive qui devint le signe et l'indicateur de tout un système nouveau de formes et de proportions. Ce renouvellement de la ligne architecturale entraîna et régla celui des lignes de la statuaire et de la peinture, qui s'allongèrent aussi et tendirent vers le ciel comme par l'effet d'un amoureux désir. La renaissance enfin ouvrit la carrière aux prodigalités corinthiennes de la magnificence moderne, soit que dans le nord, encore exempt des imitations de l'antiquité, elle ait semé, sur la robe des cathédrales gothiques, les fleurs, les broderies, les caprices les plus recherchés d'une imagination brillante, soit que, vers le midi, elle ait choisi, dans le bagage des lignes et des ordres de la Grèce, ce qu'il y avait de plus pompeux, de plus varié, de plus mêlé, pour exprimer l'enthousiasme qu'elle éprouvait à sentir couler, dans les sources opulentes de sa propre

vie, le fleuve, tout chargé d'or, de la civilisation antique. Si les autres arts et la peinture, qui m'occupe spécialement, se sont hâtés à cette époque d'imiter le mouvement, la liberté, la richesse de l'architecture, c'est ce que tout le monde sait, et qu'il serait superflu de démontrer ici.

Lorsque les Grecs perdirent le sens des origines, et la notion de leur propre histoire, ils expliquèrent par des idées abstraites, et rapportèrent à des manières simultanément différentes de sentir, les trois ordres qui avaient successivement mené en cadence les chœurs de leurs muses, et le cortége de leurs arts. Les interprétations que Denys d'Halicarnasse en donna alors [1], celles que Vitruve essayait dans la langue latine, quoique ne présentant plus qu'un sens détourné et restreint, ne doivent pas être dédaignées. Sans doute, il peut paraître singulier, au premier abord, de voir l'architecte d'Auguste chercher dans je ne sais quelle antithèse du principe mâle et du principe féminin la raison de ces ordres grecs, dérivés de la rivalité historique des Doriens et des Ioniens; les esprits pénétrés de la grandeur de cette lutte des races helléniques, au milieu de laquelle la liberté politique et la philosophie ont fait leur apparition sur la scène du monde, s'étonneront aussi, je pense, de trouver des événements si importants remplacés dans les ouvrages d'un déclamateur de l'Asie mineure, par la division des trois genres du sublime, du fleuri et du tempéré, qui ont, depuis lors, rempli toutes les rhétoriques. Mais la réflexion fait bientôt voir que tout ce qu'on peut reprocher à ces écrivains, c'est de n'avoir pas poussé assez loin l'audace de leurs explications; ils usaient en effet d'un des droits les plus précieux de la raison humaine en élevant à la hauteur d'une doctrine morale, les principes purement historiques qui vivaient désarmés et confondus, sous leurs yeux, dans l'immortel héritage de la civilisation grecque. C'est le privilége des grandes vérités de l'histoire, de correspondre à des vérités de l'ordre métaphysique. Sans se rendre un compte précis de ces merveilleuses concordances, Winckelmann en a tiré des conséquences que la méditation et l'observation doivent étendre encore. Mais je m'arrête ici sur le seuil de la théorie.

Comme la peinture monumentale a, de tout temps, donné le ton à la peinture des tableaux, après l'avoir reçu elle-même de l'archi-

[1] Voyez l'art. *Style* de l'*Encyclopédie nouvelle*.

tecture, il suffira, dans ces études toutes positives, d'avoir marqué les grandes transformations qui s'accomplissent, par son intermédiaire, dans le domaine de l'art. Pour ce qui concerne spécialement les travaux de l'école de Munich, je suis maintenant en mesure non-seulement d'en indiquer le caractère général, mais encore d'en faire comprendre les diversités fondamentales. Si vous vous souvenez que le roi de Bavière a orné sa capitale de constructions qui résument toute l'histoire de l'art, vous pourrez, dès à présent, conclure que les peintures appliquées sur les murs de chacun de ces monuments doivent nécessairement rappeler l'époque dont l'édifice est lui-même imité. Effectivement, les divisions que je vous ai signalées parmi les architectes de Munich vont vous apparaître de nouveau parmi les peintres de la même ville. Je vous ai successivement montré les imitations de la basilique latine, de la basilique grecque, du moyen âge italien, du moyen âge allemand, de la renaissance; je peux maintenant réduire tous ces modèles aux trois éléments suivants, l'architecture ronde, l'architecture longue, l'architecture opulente et rhythmée; je peux même éclaircir encore ces termes, en montrant qu'ils correspondent aux trois époques dorienne, ionienne, corinthienne, ou aux trois principes abstraits du sublime, de la grâce, du beau. Vous allez retrouver ces trois principes, ces trois époques, ces trois caractères, dans les œuvres des maîtres de ce que je crois avoir le droit d'appeler les écoles de peinture de Munich.

XXIII.

M. Pierre de Cornélius.

Dans les œuvres de son génie complexe, M. Pierre de Cornélius porte les marques éclatantes de la première et de la dernière époque de l'art; de la première, il a gardé la force, la majesté sauvage, l'audace nue; aux extrêmes représentants de la dernière, il a emprunté leur mouvement, leur dessin tourmenté, leur coloris ambitieux. Il a combiné les éléments négligés par M. Owerbeck, qui, comme je

vous l'ai montré, s'est tout entier réfugié dans la seconde époque. Incapable de goûter les douceurs intermédiaires de la grâce, sa nature fougueuse a marié la rudesse du commencement au luxe de la fin; dans cette union, les exagérations de la décadence ont trop souvent corrompu l'énergie des temps primitifs.

Né à Dusseldorf en 1783, M. Cornélius fut placé par son père, inspecteur de la galerie de cette ville, à l'école de Langer, où il fit peu de progrès. Il montrait même si peu de dispositions pour le dessin, que ses maîtres désespérèrent de sa vocation, et que lui-même entreprit, à ce qu'on m'a dit, de s'ouvrir d'autres ressources par des travaux moins délicats que ceux du crayon. La nécessité de vivre lui ayant fait solliciter le soin de décorer de grisailles l'église byzantine de la petite ville de Neuss, il voulut s'en acquitter avec la conscience germanique; et, à cette occasion, son génie aussi s'éveillant sans doute, il se mit à étudier Raphaël et les Carraches dans les gravures des Hollandais. Ces modèles, les formes si originales et si puissantes qu'il trouvait dans l'architecture de sa cathédrale, purent opérer dans son esprit, à cet instant même, la première fusion des deux éléments qu'il développa ensuite. Dès lors, en effet, il témoigna une grande passion pour l'antique; et cependant bientôt après, en 1810, il commença ses dessins d'après le Faust de Gœthe; il les acheva à Francfort en 1811, l'année même où il se rendit à Rome. Dans ces dessins, modelés sur la manière énergique et triste d'Albrecht Duerer, son talent se montra pour la première fois avec éclat et avec une unité qui n'a peut-être pas reparu dans ses ouvrages subséquents. Quelle influence l'Italie eut sur lui, vous le savez déjà en partie. Si l'imitation d'Albrecht Duerer conduisait à l'admiration des Byzantins, elle pouvait aussi mener à celle de Michel-Ange. D'une imagination, naturellement portée aux effets vigoureux, M. Cornélius se plut dans les aspects les plus sombres et les plus terribles du christianisme, tandis que M. Owerbeck en préférait, au contraire, les douceurs et les rêveries. Trompé par ce penchant, il en suivit aveuglément toutes les conséquences; de ces formidables fantômes que les Byzantins avaient peints au fond de leurs apsides, il passa, en traversant rapidement les mélancolies du Campo-Santo de Pise, jusqu'aux lugubres pompes de la chapelle Sixtine; de là aux catastrophes, que Jules Romain peignit au milieu des voluptueuses décorations du palais des Gonzague, la pente est nécessaire et irrésistible. Dans les fresques

qu'il a exécutées à Rome et à Munich, M. Cornélius a écrit lui-même, d'une manière claire, l'itinéraire de son esprit à travers les différentes époques de l'art, que tous ces modèles représentent. De tableau à l'huile, il n'en a peint qu'un seul, figurant, dans des proportions réduites, une *Déposition*, dont il a fait hommage à M. Thorwaldsen.

Les études de l'académie de Dusseldorf étaient, comme vous pensez, peu propres à mettre M. Cornélius en garde contre l'âpreté et la violence des exemples qu'il avait choisis ; son goût n'était point assez épuré pour corriger leurs incorrections et leurs excès ; son intelligence même, qui lui a trop fait dédaigner la partie technique de l'art, conspirait encore en faveur de leurs défauts. En général, les maîtres de Munich peignent peu par eux-mêmes ; mais M. Cornélius peint moins encore que les autres. Mettant rarement la main à l'œuvre, il n'a pas ces inspirations que donne la pratique. Bien souvent, ce qui n'était peut-être que très-expressif dans son dessin, est devenu grimaçant et grotesque dans ses peintures. Quant à sa couleur, elle suit des fluctuations plus singulières encore ; connaissant peu son pinceau qu'il ne manie pas souvent, s'il veut donner lui-même à ses élèves le ton des fresques dont il leur abandonne l'exécution, il les obligera à se modeler tantôt sur la crudité de Jules Romain, tantôt sur les ombres noires de Caravage, tantôt sur la pâleur du Guide à son déclin. N'ayant pas de couleur qui lui soit propre, il n'est ni constant, ni heureux dans les emprunts qu'il en fait ; et malheureusement ce n'est pas le seul point de vue sous lequel on peut dire que rien ne ressemble moins à Cornélius que Cornélius lui-même. Aussi les Allemands, tout en lui rendant une haute et pleine justice, ont de la peine à comprendre que nous n'ayons appris chez nous à prononcer que ce seul nom. Ils sont habitués à regarder M. Cornélius comme un homme dont les idées sont poétiques, dont les inventions étonnent, dont les compositions sont grandement ordonnées ; mais ils pensent que pour mériter une suprématie absolue et définitive, il faudrait qu'il sût exécuter comme il sait penser, et qu'il fût aussi habile qu'il est ambitieux.

Si M. Cornélius n'est pas un grand peintre, c'est au moins un grand penseur ; il pense fortement, et d'une façon qui est toute nationale. Il emprunte ses formes, sa couleur, son dessin à l'Italie ; mais pour ce qui est du fond de son inspiration, il relève du génie de l'Allemagne. Adopté par la Bavière, il n'a point songé à flatter les passions religieuses ou les systèmes politiques de ce pays. Catholique par sa

naissance, il n'eut pas besoin, lorsqu'il arriva à Rome, de passer, comme les artistes protestants dont il partageait la retraite, par les ferveurs toujours un peu aveugles d'une conversion, pour comprendre la beauté et l'esprit de l'ancien art chrétien; tout en admirant les œuvres de la foi primitive, il demeura maître de lui, et, comme les meilleurs esprits de la France, en combinant les forces si souvent contraires de l'éducation et de la réflexion, il parvint à donner à ses compositions le cachet d'une philosophie profonde et pourtant libre. Par ce point, il m'a semblé se séparer de l'école de M. Owerbeck plus violemment encore, que par le caractère michelangesque de son dessin. Il m'est apparu, au milieu des idées ultramontaines de la cour de Bavière, comme une noble protestation de l'esprit germanique qui, tout en subissant le patronage de l'art italien, s'est réservé pour toute la partie intellectuelle une indépendance absolue, et un droit illimité d'examen; vous jugerez si j'ai tort de rendre hommage à son audace.

Dès 1820, le roi de Bavière l'avait chargé de peindre trois salles de la Glyptothèque qui sont jetées, au fond de l'édifice, comme un temps d'arrêt, entre les sculptures de la Grèce et celles de Rome, que les ailes renferment; de ces trois salles, les deux extrêmes permettaient seules de grands développements; celle du milieu n'était à proprement parler qu'un passage étroit, destiné dans l'économie du monument à correspondre avec la porte, et à déterminer avec elle l'axe de la construction. Telle était la donnée matérielle; ajoutez, comme accessoire, toutes ces statues antiques qui peuplent les salles voisines, celles de la Grèce à droite, plus spécialement consacrées à la mythologie, celles de Rome à gauche, représentant au contraire beaucoup plus les grandeurs de l'histoire humaine que les puissances du ciel. Vous pourrez comprendre, d'après la manière dont M. Cornélius s'est emparé de ces faits, quel ton élevé il porte dans toutes ses compositions.

Avec ces trois salles il a composé le poëme complet de l'antiquité; dans la première, il a peint les dieux; dans la dernière, les héros; dans l'intermédiaire, Prométhée, ce divin fabricateur de l'homme, formant, pour ainsi dire, la transition entre le ciel et la terre. Du reste, pour imprimer une unité satisfaisante à ces trois parties d'un même ensemble, il en a choisi tous les sujets dans le monde grec: dans la première salle, il a peint la mythologie grecque; dans la seconde,

la genèse grecque ; dans la troisième, l'épopée grecque. Un artiste ordinaire se fût borné là, croyant avoir donné une assez grande idée de son imagination ; mais M. Cornélius ne s'est pas contenté d'établir ces liens superficiels entre les trois parties de sa composition : il a profondément creusé chacune d'elles, et il y a laissé la trace d'une philosophie pleine de hardiesse.

Quel est le caractère le plus général et le plus sérieux de tous les mouvements de l'esprit humain depuis trois siècles ? C'est l'insurrection de la terre contre le ciel ; l'humanité tout entière, renouvelant la révolte des géants, a assiégé le dieu du passé sur son trône, et a voulu s'y asseoir à sa place. Il s'est trouvé un philosophe qui a songé à faire la théorie de cette guerre de titans ; ce hardi penseur, vous le connaissez, c'est Fichthe. Contemporain de la révolution française, il en fut l'expression la plus haute ; tout concourut, en Allemagne, pour démentir son œuvre et pour faire oublier son nom. Cependant son idée lui a survécu, et malgré les efforts tentés récemment pour reconstruire le ciel sur la tête de l'homme, elle est encore, à notre insu, au fond de toutes nos pensées ; elle reparaît chaque jour sous les formes de l'art romantique ; c'est à elle qu'il faut rapporter les peintures de la Glyptothèque.

La plafond de la salle des dieux est divisé en quatre compartiments ; chacun d'eux en plusieurs zones. Sur les quatre zones supérieures qui forment le centre du plafond, M. Cornélius a représenté l'amour présidant aux quatre éléments ; c'est ainsi qu'il a traduit l'ancienne pensée des Grecs qui attribuaient à l'amour l'organisation du chaos ; mais, agrandissant l'idée païenne, il a personnifié dans l'amour le génie humain, de façon à faire naître de celui-ci le monde et les dieux eux-mêmes. Fichthe ne quitta-t-il pas un jour ses élèves en leur disant : Dans la prochaine leçon nous créerons Dieu ? — Dans le plafond de M. Cornélius on croit entendre l'écho de cette parole.

Les figures qui décorent les divers compartiments, sont toutes des symboles cosmogoniques ; leurs correspondances sont curieusement établies. Dans le compartiment qui est placé vis-à-vis de la fenêtre, on voit d'abord l'Amour sur un dauphin, qui désigne le principe de l'eau. Une saison correspond à cet élément, c'est le Printemps ; une heure du jour, c'est l'Aurore. L'histoire de l'Aurore y est composée d'une manière charmante ; d'un côté on la voit qui se lève, précédée de l'étoile matinale et laissant son époux Tithon et son fils

Memnon encore endormis; de l'autre côté, elle est à genoux et demande à Jupiter l'immortalité de son amant. Ces deux morceaux, le dernier surtout, sont d'une beauté d'expression que leur couleur violacée n'empêche point de sentir.

Dans le compartiment qui est à droite de celui-là, l'Amour est peint assis sur l'aigle olympien qui tient la foudre dans ses serres; par cet emblème, M. Cornélius a trouvé moyen de faire planer le génie humain au-dessus de Jupiter lui-même, et de représenter tout ensemble l'amour comme principe du feu. C'est la plus ardente saison, et la plus ardente heure du jour qui correspondent à ce symbole. Apollon conduit le char du Soleil et préside à l'Été; à droite et à gauche sont retracées les principales métamorphoses qui lui sont attribuées, et qui ont doté la nature de ses plus belles fleurs.

La division qui est au-dessus de la fenêtre nous offre l'Amour avec le paon, qui est le signe de l'air; c'est l'Automne et le Soir qui forment les accompagnements de ce principe. Le Soir est représenté par Diane dont le char, traîné par deux chevreuils, roule parmi des groupes d'amants. Ce morceau est d'une rare élégance; peint, à ce qu'on m'a dit, par M. Cornélius lui-même, il nous montre ce maître s'approchant d'une sorte de grâce, qui a bien quelques-uns des charmes de la vierge, mais qui laisse pourtant percer déjà la sévérité contenue de la matrone. A gauche, Diane récompense Endymion; à droite, elle se venge d'Actéon.

Sur le quatrième compartiment, l'Amour, jouant avec Cerbère, indique la création de la Terre. L'Hiver et la Nuit forment son cortége. La Nuit tient dans ses bras le Sommeil et la Mort; elle est traînée par des hiboux et par les heures nocturnes. Elle est flanquée des divinités souterraines qui président au destin des hommes, et de celles qui leur font sentir les influences occultes. Toutes ces petites figures du plafond contrastent singulièrement par leurs dimensions, par leur air, par l'école à laquelle elles appartiennent, avec les grandes images qui couvrent les murailles. Elles vous rappelleraient les peintures dont le Primatice a orné les plafonds du palais de Mantoue.

Les compositions qui décorent les arcs des murs sont beaucoup plus importantes; elles montrent mieux le caractère du peintre, la force de sa pensée, les défauts de son exécution. Elles ne sont qu'au nombre de trois, le quatrième arc étant occupé par la fenêtre; du reste, elles correspondent avec les compartiments du plafond, qui

viennent aboutir sur leur tête. Au-dessous de la Terre et de la Nuit se trouve l'empire de Pluton; au-dessous de l'Eau et de l'Aurore, celui de Neptune; au-dessous du Feu et du Soleil, celui de Jupiter : c'est l'image de la trinité païenne. Mais voici où l'idée philosophique de l'artiste reparaît avec éclat; ce n'est pas Pluton, ce n'est pas Neptune, ce n'est pas Jupiter, qui forment le centre de ces trois grandes compositions; ce n'est pas aux dieux, c'est à l'homme lui-même qu'appartiennent le trône du ciel, celui des mers et celui des enfers, Orphée triomphant de l'Érèbe, le chantre Arion enchantant les néréides, Hercule conquérant la divinité pour la race humaine, et entrant dans l'Olympe avec l'appareil d'un vainqueur, telles sont les trois scènes par lesquelles M. Cornélius a représenté la toute-puissance de l'humanité en face de l'orgueil humilié des dieux. Ces trois compositions mythologiques, qui sont le complément des compositions cosmogoniques du plafond, veulent être examinées en détail.

C'est à droite de la fenêtre qu'est représenté le règne tranquille de Pluton. Une langueur inexprimable plane sur cette page; on y sent à la fois le poids de la terre, qui pèse sur le Styx, et le charme de la lyre d'Orphée, qui ôte aux puissances souterraines le peu d'énergie que la mort leur a laissée. Au centre, Pluton et Proserpine, placés sur leur siége, écoutent le poëte qui sait les fléchir; à leur gauche, les vieux juges des enfers, qui allaient interroger les passagers amenés par Caron, sentent la parole expirer sur leur bouche, et leur sévère loi suspendre ses rigueurs; il ne reste plus sur leurs majestueuses figures que la paix de l'éternelle justice. De l'autre côté du trône, tous les suppliciés des enfers sont un instant soulagés par la musique du poëte; Sisyphe oublie son rocher, les Euménides s'endorment, l'infatigable bras des Danaïdes s'attarde et demeure suspendu. Il y a dans cette fresque de remarquables incorrections de dessin, notamment dans la main de l'une des Danaïdes dont l'attache est tout à fait supprimée; mais l'effet total est saisissant; les têtes ont un caractère fier et sévère que nous n'avons pas l'habitude de rencontrer dans les tableaux de nos peintres. La couleur est pâle et incertaine, comme si plusieurs mains y avaient touché; mais la distribution de la lumière est habile. Le trône est enveloppé d'ombre, pour mieux représenter la puissance de la mort; à droite et à gauche on sent la différence du jour, selon qu'il vient des champs Élyséens ou des abîmes ardents du Tartare.

Dans la seconde composition, je n'aurai guère à faire remarquer que le mouvement des Nymphes qui sortent de l'eau pour offrir au chantre Arion les perles et les coraux qu'on trouve dans leurs humides demeures. M. Cornélius a rendu avec beaucoup de bonheur ces filles aux yeux *glauques* dont parlent Hésiode et Homère ; il est vrai que, pour en faire un portrait fidèle, il n'avait qu'à copier les femmes allemandes. Il a donné à l'une d'elles un air de ressemblance avec cette *Europe enlevée*, si originalement peinte par Albrecht Duerer. Toute cette scène est fort animée ; mais le mouvement en est peut-être moins joyeux que grotesque.

Dans le troisième arc, l'Olympe fête la réception d'Hercule ; la correspondance de cette composition avec celle des enfers est frappante. De chaque côté du trône de Jupiter et de Junon, les olympiens sont aussi divisés en deux groupes ; et, comme aux enfers, nous avons vu les champs fortunés d'une part et le lieu des supplices de l'autre, de même ici nous trouverons les dieux matérialistes séparés de ceux qui désignent des tendances plus élevées. A droite sont Vulcain, Mars, Vénus, Cérès, Mercure, Bacchus, les satyres et Silène ivre ; Pan et les Muses forment en quelque sorte une transition pour passer à Minerve, à Diane, à Neptune, à Apollon, qui représentent à gauche le spiritualisme de l'Olympe. Hébé verse le nectar, non pas à Jupiter, mais à Hercule. Il y a plus de froideur que de véritable noblesse dans cette page ; la couleur en est excessivement monotone ; et, à part la distinction générale des deux fractions de l'Olympe que j'ai signalée, et qui est bien comprise, les caractères particuliers ne m'ont semblé que faiblement rendus.

La petite avant-salle, qui sépare la salle des dieux de celle des héros, ne porte que trois petites peintures de médiocre dimension. Toutes les trois sont dessinées par M. Cornélius ; la première seulement a été peinte par lui ; la seconde et la dernière, par MM. Schlotthauer et Zimmermann, ceux de ces amis qui l'ont le plus aidé dans ce travail. Elles sont d'ailleurs de si peu d'importance qu'il m'a été impossible d'y découvrir les différences qui distinguent ces trois pinceaux. Je vous ai dit qu'elles représentent l'histoire de Prométhée. Au plafond, le Titan pétrit la première forme humaine, à laquelle Minerve donne l'âme ; sur les deux murs, d'un côté Pandore venge les dieux en laissant échapper les fléaux de son urne devant le confiant Épiméthée ; de l'autre côté, Prométhée est délivré par Hercule. Vous

voyez que la trilogie est complète ; elle a son exposition, sa péripétie et son dénoûment. Observez que les dieux y jouent toujours le rôle secondaire.

La même pensée se poursuit dans la salle des héros, qu'on appelle aussi la salle troyenne, parce qu'elle représente les principales actions de la guerre de Troie. Les dieux s'y mêlent aux hommes ; mais ils semblent leur céder le pas. Au milieu du plafond on voit l'union de Thétys et de Pélée, qui doit donner le jour à Achille ; les dieux ne sont que les conviés de la noce, et forment comme le cadre du tableau. Autour de ce centre sont quatre petites peintures sur terre verte ; elles représentent les faits qui précédèrent la guerre, le jugement de Pâris, les noces de Ménélas, l'enlèvement d'Hélène, le sacrifice d'Iphigénie. Huit tableaux plus grands, rangés au-dessous de ceux-là dans les courbures de la voûte, sont consacrés aux épisodes dans lesquels figurent les huit héros principaux de l'Iliade.

Les peintures capitales de cette salle, ce sont aussi les trois grandes fresques qui en ornent les murs et qui sont encadrées par les arcs de la voûte. Le mouvement de ces luttes héroïques fait une opposition sensible avec le calme qui règne dans la salle des dieux. On sent bien aussi l'intention de prodiguer une couleur plus vive, plus éclatante et plus énergique ; mais cet effort ne sert guère qu'à blesser l'œil par une impardonnable crudité de tons. Les stucs et les marbres qui complètent la décoration de cette salle paraissent chauds auprès de cette peinture offensante. Les caractères ne sont pas ménagés avec plus de bonheur ; l'action des membres et l'expression des têtes dégénèrent souvent en caricature. Mais ce qui est toujours excessivement remarquable, c'est l'entente du sujet et l'art de la composition.

La première fresque représente la colère d'Achille. La scène est vaste et renferme plusieurs actions simultanées qui, grâce à une distribution habile, ne nuisent pas à l'unité. C'est ainsi qu'Homère, en se donnant pour sujet principal la fureur du fils de Pélée,

Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος,

a réuni autour de ce motif toute l'histoire de l'ère héroïque des Grecs. M. Cornélius a imité Homère autant qu'il l'a pu faire, et ce n'est pas assurément l'intelligence de l'Iliade qui lui a manqué. Au centre de son œuvre il a placé Agamemnon et Ménélas ; ces pasteurs des peuples sont sortis de leur tente dont la charpente et le fronton rap-

pellent les lignes fondamentales des constructions postérieures des Grecs. Chrysès, le prêtre d'Apollon, est venu se jeter aux pieds d'Agamemnon pour lui redemander sa fille; et déjà l'on voit qu'obtempérant à sa demande, le roi des rois a fait monter sur une mule Chryseïs qui s'apprête à partir avec son père. Agamemnon veut se dédommager du sacrifice qu'il fait au prêtre d'Apollon, et ses hérauts enlèvent Briseïs dans la tente d'Achille. Achille, hors de lui, bondit de rage devant le ravisseur, il tire son épée; mais Minerve contient sa colère. Tous ces mouvements, fruits de la passion et de la jeunesse, éclatent à la gauche d'Agamemnon; à sa droite Nestor et les autres chefs montrent leurs têtes vénérables; on lit sur leurs visages la sagesse des conseils qui tempérèrent les emportements du courage et qui assurèrent le succès de l'armée; enfin de ce côté on aperçoit encore dans le lointain, au milieu de la ligne des vaisseaux dont le camp est formé, Chalchas annonçant les motifs de la colère d'Apollon qui venge par la peste l'injure faite à Chrysès son prêtre; on sent ainsi, derrière Agamemnon, la main et la voix des dieux qui entrent en partage de sa puissance.

Cette belle composition dans laquelle j'ai retrouvé avec bonheur tout le premier chant de l'Iliade, fidèlement rendu par un dessin souvent plein d'élévation, a le tort impardonnable d'être peinte d'une couleur qui semble appliquée après coup par une main inhabile à exprimer la pensée de l'inventeur. Il semble voir un pinceau glacé se promener lentement sur les grandes lignes qui lui ont été tracées, et suppléer au feu et à l'inspiration qui lui manquent, par une pénible recherche de tons vifs, rouges et incohérents. Des défauts analogues déparent la page suivante.

Celle-ci retrace un des plus sanglants épisodes de la guerre de Troie. Patrocle vient d'expirer sous les coups d'Hector; Ménélas et Hermion défendent son corps contre le fils de Priam; les deux Ajax les secourent. Ces héros, confondus avec les Troyens, à l'instant décisif du combat, forment une violente mêlée, dont le dessin exprime assez bien la chaleur et le désordre; on croirait voir certains bas-reliefs antiques dont on aurait exagéré les proportions pour leur donner une tournure plus héroïque. La figure d'Achille est jetée au-dessus de toute la bataille avec une audace infinie; le fils de Pélée est accouru au bruit qui ébranle la terre et le ciel; poussé par Minerve, il effraye les Troyens par ses cris, et, debout, sur le rempart du camp,

il semble, comme le dieu même de la guerre, suspendu sur la tête des combattants. Par malheur, tous ces guerriers luttent dans une ombre noire, dont il est difficile d'excuser la maladresse.

La dernière fresque, qui représente *la destruction de Troie*, est celle qui me paraît prêter le plus à l'éloge et au blâme tout ensemble. J'ai rarement vu de composition, je ne dirai pas aussi belle, mais aussi puissante. C'est une de ces images qu'on n'oublie jamais. Figurez-vous, au centre d'un vaste espace, Hécube, assise au milieu de sa famille égorgée et de Troie en cendres; toute la douleur de cette catastrophe se résume dans la tête de la reine, dont le désespoir s'est changé en une stupide démence. Au moment suprême, la mère a rassemblé ses poussins à ses côtés; mais la mort en a fait le compte avant elle. Priam est étendu aux pieds de sa femme; son cadavre forme la base de cette lamentable pyramide, dont Cassandre, échevelée, et prophétisant encore sur les débris de sa famille, détermine la pointe. Par la gauche, débordent les Grecs; Néoptolème, se dressant sur le cadavre de Priam, tient dans sa main le fils d'Hector, Astyanax, qu'il va lancer au delà des murs; Andromaque, qui devrait mieux défendre son fils, tombe sans connaissance aux pieds de celui d'Achille. Ménélas veut arracher à Hécube sa fille Polixène, qui jette sur lui un regard plein de larmes et de colère. Agamemnon lui-même veut se saisir de Cassandre comme d'une proie que le destin lui livre; mais la prophétesse annonce au vainqueur ses propres désastres sur celui des vaincus. De ce côté, les autres héros grecs tirent au sort le butin qu'ils ont si longtemps attendu; de l'autre côté, Hélène, la cause de tant de ruines, dévore ses remords au pied d'une colonne qui ne la soutiendra pas longtemps; et Énée, qui doit refaire Ilion sur une autre terre, sauve son père et son fils Ascagne de l'embrasement de Troie, dont les flammes couronnent ce tableau de désolation.

Supposez que cette composition ait été peinte par Tintoret, par Rubens, ou, de nos jours, par M. E. Delacroix, et vous croirez facilement qu'elle a pu leur fournir l'occasion de produire une œuvre admirable. Que le sang coule sur cette page, que la flamme y brille, que les yeux s'y fondent en larmes, que le désespoir s'y exhale en cris sauvages, que tous ces corps frémissent de l'horreur de la mort ou de l'ivresse du carnage! et vous verrez quelque chose qui vous donnera une sensation terrible. Mais ici, tout ce que le peintre sait

faire, c'est d'assembler par réflexion des contrastes de ton, que l'inspiration seule pourrait fondre, et dont la science est impuissante à trouver l'harmonie. Savez-vous à qui j'ai pensé en voyant cette peinture froide et étudiée? à Louis David. M. Cornélius, lors même qu'il peint les Grecs, est sans doute un romantique auprès du peintre des Sabines; mais il lui ressemble par cette pénible recherche de la couleur que la nature ne lui a point donnée, et par le manque de vie qui qui se fait d'autant plus sentir, qu'il tente de plus violents efforts pour la saisir. Le fondateur de l'école bavaroise a, je pense, plus d'imagination que le restaurateur de l'école française; mais il a moins de goût, moins de finesse, moins de vrai savoir. Dans cette peinture de *la Destruction de Troie*, l'expression dégénère presque toujours en grimace; Néoptolème est d'une taille impossible; son torse, que le peintre a voulu faire colossal et élégant ensemble, n'est que ridicule; Priam est d'une incommensurable longueur; sa physionomie est celle d'un fou, et non pas d'un roi. Hécube, qui a des airs lointains de ressemblance avec quelqu'une des sibylles de Michel-Ange, mêle à l'étrange majesté de son modèle un idiotisme vulgaire que l'excès de sa douleur n'excuse pas; Cassandre enfin dont la figure plane admirablement sur toute la page, n'a qu'un mouvement écourté et de peu d'effet. En somme, la pensée et la composition vous ravissent; l'exécution vous blesse ou vous laisse indifférent.

Toutes ces peintures ont un grave défaut; elles tiennent trop peu de compte des limites de la fresque, et tombent dans des exagérations qu'aucune habileté ne rachète. Celles qui couvrent les voûtes sont en général d'une couleur plus sobre et d'un dessin qui sait unir l'élégance à l'énergie; mais les plus grandes, celles qui ornent les surfaces verticales encadrées par les arcs des voûtes, sont déparées par une turbulence de mouvements et par une ambition de coloris contraires aux règles essentielles du genre; la langue des lignes y est, au mépris de toutes les convenances, sacrifiée à je ne sais quel cliquetis confus des tons les plus prétentieux. Quoique les airs de tête y rappellent encore suffisamment le caractère mâle et rude des Byzantins, cependant l'agitation immodérée de la renaissance, à laquelle se rattache aussi la pensée de l'édifice, y domine et réduit les souvenirs de l'époque primitive à l'expression la plus exiguë.

C'est en 1825 que M. Cornélius reçut du roi Louis, en face de ces ouvrages, alors inachevés, le titre de directeur de l'académie de Mu-

nich, avec l'ordre du Mérite civil et la noblesse personnelle. Quand il eut achevé sa tâche, il recueillit les applaudissements de l'Allemagne, heureuse de trouver enfin un penseur dans un artiste; puis il fut chargé de peindre à fresque l'église Saint-Louis, dont le roi demand it en même temps le plan à M. Gœrtner. Il sentit le besoin de se replonger dans l'étude de l'Italie, et de toucher encore ce sol fécond dans lequel il avait déjà trouvé tant de force. C'est devant les grands modèles dont Rome est pleine, qu'il dessina les cartons de son œuvre nouvelle. Quand il les rapporta à Munich, on lui fit une fête dont la mémoire se perpétuera; on le traita comme un vainqueur, rentrant dans sa patrie chargé de dépouilles opimes. Le roi alla au-devant de son peintre, à la tête de tous les artistes qui se trouvaient dans la capitale et d'une partie de la population; quand il le rencontra, il le prit dans sa voiture et le combla de caresses au milieu de l'ivresse générale.

Pendant que je vous écris, le temps s'écoule et les artistes travaillent avec ardeur. A l'heure qu'il est, M. Gœrtner et M. Cornélius ont presque achevé leur œuvre. L'architecte a fourni au peintre un cadre conforme à son génie; il lui a ménagé des pleins-cintres qui invitent au style austère de la première époque, il lui a préparé de vastes murailles qui se prêtent aux combinaisons les plus puissantes de la composition; bien plus, éclairé par les études qu'il avait faites sur la cathédrale de Bamberg, l'une des plus belles œuvres du moyen âge allemand, il a orné lui-même, dans le goût byzantin, les parties purement architecturales de l'église Saint-Louis; il a relevé la nef par un ton gris, sur lequel se détachent, dans les nervures et les courbures des arcs, des ornements continus d'un ton plus ardent; il a peint en bleu et semé d'étoiles, selon l'ancien rite, les voûtes qui ne devaient pas être décorées de sujets; dans les parties réservées au peintre, il a encore accusé par une coloration particulière les saillies de la construction, de telle façon que l'architecture et la peinture fussent partout intimement liées. Cette ordonnance riche et sage fait infiniment d'honneur à l'esprit distingué qui l'a conçue. Comment le peintre en a-t-il profité?

Le plan de la composition de M. Cornélius embrasse trois immenses parois verticales et quatre voûtes. Les trois grands murs sont ceux qui marquent, au fond du chœur et à chaque bout de la croisée, les trois extrémités supérieures de la croix latine. Les quatre voûtes sont

celle du chœur, celles des deux bras de la croisée, celle qui est au centre des trois précédentes. Les trois murailles sont consacrées à la mission du Christ, qui a en effet défini la forme de l'église spirituelle. Des quatre voûtes, celles des deux bras de la croisée sont destinées à former le lien des peintures des murailles avec celles de la voûte centrale ; celle-ci représente l'empire de l'Esprit saint ; celle du chœur est réservée à la pusssance de Dieu le père. Ainsi ce dogme sublime de la trinité, qui fait le fondement de toutes les philosophies nouvelles en Allemagne comme en France, est encore sous sa forme mystérieuse et théologique la clef de tout le système de composition de M. Cornélius. Après s'être montré l'élève de Fichthe à la Glyptothèque, le grand artiste, suivant le progrès des temps, a, dans l'église Saint-Louis, commenté Schelling et pressenti Lamennais.

Entrer dans tous les détails d'un plan aussi étendu, ce serait lasser la patience la plus robuste. D'ailleurs oserais-je prononcer un jugement définitif sur une œuvre qui n'est pas encore terminée, et dont les cartons mêmes sont dispersés dans les mains des élèves? Je ne veux cependant point me soustraire au devoir que je me suis imposé ; j'essayerai de décrire les masses, et, autant que possible, d'indiquer l'effet général.

Dans la voûte du chœur, Dieu le père, entouré de tous les esprits célestes, crée le monde, et le conserve ; Michel, le puissant vainqueur du mal, Raphaël, le doux messager de la grâce divine, sont aux deux côtés de son trône pour marquer les deux effets principaux de sa providence. Dans ce cortége tout chrétien, Jéhovah ressemble trop au Jupiter antique.

La mission du Fils, représentée sur les murs verticaux, se divise en deux parts, la mission divine, la mission humaine. Celle-ci est retracée aux deux extrémités de la croisée, en deux pages capitales. D'un côté, l'adoration des mages, qui marque le commencement de la vie du Christ ; de l'autre côté, le crucifiement, qui en est le terme. De ces deux pages, la première est la moins heureuse ; quoique les draperies soient larges, et les figures bien ajustées, l'ensemble manque de caractère. On croit apercevoir que M. Cornélius s'est pris de passion pour ces nombreuses *adorations* de la seconde époque, si naïves sans doute et si précieuses à cause de leur familiarité ornée, mais éloignées en tout sens du sentiment grandiose et de la façon solennelle qu'il est habitué à porter lui-même dans ses compositions. Sous

son crayon la bonhomie de ces anciennes images a dégénéré en vulgarité. Les deux figures de l'ange et de la Vierge, qui représentent ensemble l'annonciation, et qui, à l'imitation des anciens volets, sont peintes de chaque côté de la scène principale, en dehors de son cadre, offrent un type plus élevé. Le crucifiement, qui couvre le mur opposé, est un des beaux morceaux que renferme cette église ; le dessin en est mâle, la tournure grande, la façon tout à fait belle ; les trois croix se dressent sur le Golgotha avec une sombre énergie, la victime plane sur le monde du haut de son trône douloureux qui touche presque le ciel. Sur les deux panneaux accessoires, d'un côté le Christ sort victorieux du tombeau ; de l'autre, Madeleine cherche en vain le Sauveur dans le jardin désert de Joseph d'Arimathie. Toute cette muraille a été peinte par M. Schlotthauer d'une manière savante, soutenue, large, austère.

Dans les deux petites voûtes des extrémités de la croisée, sont représentés les saints personnages qui ont coopéré directement à la mission du Christ ; du côté du berceau, les quatre évangélistes plus rapprochés de l'origine ; du côté du calvaire, les quatre pères de l'Église qui ont plus tard expliqué l'œuvre de la rédemption. Ces deux pieuses réunions escortent et commencent en quelque sorte l'assemblée des justes, qui se tient dans la voûte centrale de la croisée, sous la présidence de l'Esprit saint, et qui représente le développement historique de la religion. Là, dans les quatre compartiments, tracés par les arêtes de la voûte, figurent du côté de Jéhovah les patriarches et les prophètes ; du côté des évangélistes, les apôtres et les martyrs; du côté des pères de l'Église, les docteurs et fondateurs d'ordres ; du côté de la nef, ouverte aux fidèles, les rois et les vierges, qui sont comme les élus et les types de la foule des vivants. Je n'ai pas besoin sans doute de vous faire remarquer par quels liens sérieux et solides toutes les parties de cette vaste composition sont rattachées ; en partant du chœur, où le Père éternel règne au-dessus du sanctuaire, et en passant par les bras de la croisée, où est exposée l'intervention du Fils, on arrive, par une suite serrée d'articulations essentielles, aux voûtes plus rapprochées, où la multitude peut voir se dérouler l'empire de l'Esprit qui, selon les dogmes de la religion et de la philosophie, la régit immédiatement. Les figures, par lesquelles le peintre a représenté le gouvernement du troisième principe de la trinité, sont des plus grandioses qu'il ait dessinées ; elles portent dans tous leurs

traits une expression de foi si vraie et si forte, qu'il semble d'abord impossible qu'elles aient été inventées par un de nos contemporains. Il est bien vrai que si elles vous donnent l'impression des œuvres de la première époque, c'est qu'elles en sont quelquefois l'imitation formelle ; mais la liberté, la fermeté, l'audace avec lesquelles M. Cornélius pratique ce grand style byzantin, sont de rares faveurs que la nature n'accorde qu'à quelques organisations éminentes.

Je ne suis point au bout de ma tâche ; le fragment principal de cette immense peinture reste encore à décrire. Peint sur la muraille verticale du chœur, de façon que le peuple, en entrant dans l'église, le voie directement en face de lui, comme la sanction et le but même de la religion, ce morceau représente le dénoûment de la vie terrestre et le complément de la mission divine du Christ. Dans ce jugement dernier, M. Cornélius a voulu, par un effort suprême, concentrer toute la diversité de ses études, de ses origines, de son talent. Comme je vous ai fait observer que dans ses plus récents ouvrages M. Owerbeck semble s'être proposé d'interpréter Raphaël par les modèles de la seconde époque, dont le divin artiste fut en effet l'expression extrême et déjà altérée, et même il me paraît que, dans cette dernière composition, M. Cornélius a cherché à commenter Michel-Ange, en le ramenant, si je puis parler ainsi, à ses éléments simples, par l'application du style byzantin, dont, sous tant de rapports, et au milieu même de ses hardiesses les plus excessives, le grand Florentin rappelle la rudesse et la majesté.

Cette pensée se trahit tout d'abord par l'image du juge suprême, placée au sommet de la page, dans l'attitude et avec les traits du Christ de la haute époque byzantine. Vous avez pu voir cette grande et terrible figure dans les sculptures de toutes les cathédrales de l'Europe, antérieures à la fin du XIIIe siècle. Vous l'avez vue à Rome, au fond de l'apside de Saint-Paul hors les murs. Dans le magnifique atlas des monnaies byzantines qui accompagne un des derniers et des plus savants ouvrages de M. de Saulcy, vous la retrouvez sur les médailles du règne de Constantin Pogonat, qui ont été frappées dans la seconde moitié du VIIe siècle. Ce Christ sublime, drapé à l'antique, assis sur un trône, dessinant avec ses genoux des angles énergiques, levant en l'air la main droite dont deux doigts seulement sont ouverts, tenant dans la gauche, appuyée sur le genou, le testament sur lequel est ordinairement écrit : *Liber vitæ*, rappelle le Jupiter Olympien de

Phidias, par tous les points, hormis par la tête formidable, dans laquelle il est aisé de distinguer un type juif puissamment accusé. Dans son geste, dans sa forte jeunesse, le Christ de la chapelle Sixtine, quoique trop modelé sur les athlètes antiques, a conservé encore quelque chose du dieu byzantin. C'est ce dieu que le peintre de l'église Saint-Louis a voulu restituer dans son énergie première ; mais les tempéraments apportés à cette restitution m'ont prouvé qu'en délaissant la doctrine de Winckelmann, les romantiques allemands s'étaient privés d'une lumière salutaire ; car, ne sachant plus faire la distinction du principe essentiel de chacune des périodes de l'art, M. Cornélius a confondu en partie le type redoutable de la première époque avec le type miséricordieux de la seconde ; il a pris à celui-là son geste, à celui-ci sa draperie ; et voulant composer l'expression du visage avec celles des deux types différents, il n'a réussi à peindre qu'une majesté bénigne et pacifique.

C'est encore, d'une certaine manière, par imitation des Byzantins que M. Cornélius s'est affranchi, dans cette grande représentation, de l'unité qu'on admire dans la peinture de la chapelle Sixtine. Michel-Ange, obéissant, même dans une œuvre toute surnaturelle, aux instincts qui ramenaient son siècle vers la nature, a composé son jugement dernier comme une vaste scène dramatique, à l'exemple de celles qu'engendrent les passions humaines dans l'ordre limité des temps. Au contraire, les artistes primitifs, moins par l'effet de l'ignorance que par celui de la foi, se sont ordinairement abstenus de tous les artifices de composition qu'enfantent le spectacle et le besoin d'une civilisation compliquée ; laissant aux croyances profondes de leur siècle le soin alors facile de mettre de l'unité dans leurs œuvres, ils traitent volontiers leurs sujets dans ce style abstrait, fragmenté et symbolique, qui nous paraît insuffisant, parce que nos âmes, déshéritées de toute conviction et de tout ressort, ne peuvent plus s'avancer à mi-route au-devant de la pensée de l'artiste, et unies avec lui dans un sentiment commun, entrer pour moitié dans l'impression de ses ouvrages. Ce style grand et naïf, qui a été pratiqué par les anciens Grecs aussi bien que par ceux du moyen âge, doit-il être employé aujourd'hui ? N'existe-t-il pas dans chaque temps un système de formes communément adoptées, une langue générale, dont les peintres sont astreints à se servir ? La nature n'est-elle pas devenue, si je l'ose dire, le vocabulaire essentiel de tout artiste qui veut, à l'heure qu'il est, communiquer ses idées à ses semblables ?

M. Cornélius a dû se poser ces questions ; il les a tranchées résolûment, en adoptant, autant qu'il le pouvait, la forme légendaire et épisodique. Il n'a pas voulu peindre un certain moment du jugement, mais la réunion de toutes sortes de circonstances, qui peuvent se passer en des moments et en des lieux divers, et qui ne sont rapprochées les unes des autres que par leur signification morale. Aussi n'a-t-il plus fait du Christ ce vigoureux lutteur de la chapelle Sixtine, dont le geste fait tourner autour de lui tous les cercles concentriques des anges, des saints, des élus, des damnés ; il l'a posé au-dessus de toutes ces scènes qui semblent peu réclamer son intervention ; il en a fait le sommet, non le centre. Au-dessous de lui, il a peint un ange assis tenant le livre de vie et de mort; au-dessous de l'ange assis, il a représenté un ange debout qui exécute le jugement ; ainsi, au milieu de sa composition, entre les deux zones verticales, absolument isolées l'une de l'autre, il a marqué trois points principaux, au lieu d'un seul, comme Buonarroti avait fait. Quand on se place à une certaine distance de l'œuvre de Michel-Ange, il semble qu'on voie le flot des bons et celui des méchants confondus et emportés à travers les régions supérieures de la vie, dans la rotation du grand cercle dont tous les rayons aboutissent également au Christ. La pensée s'enhardit à la vue de ce tourbillon divin, et tend involontairement à dépasser les frontières de la théologie chrétienne ; devant la peinture de M. Cornélius, au contraire, elle se sent rappelée dans les bornes strictes du dogme; en haut le Christ plane, en toute sérénité, parmi les prophètes et les apôtres; plus bas, les anges forment comme un mur d'airain entre le peuple des élus qui monte à gauche et la foule des damnés qui est précipitée à droite. Le champ de l'interprétation est ainsi limité.

Entrerai-je dans le détail des épisodes? Un groupe, parmi ceux des bienheureux, passe à Munich pour la meilleure chose qui soit sortie de l'école de Cornélius ; il est composé de cinq personnages, deux évêques, deux fidèles et une femme qui s'envolent au ciel ; leurs figures expriment, avec des contours plus vigoureux, ce ravissement céleste dont les peintres de la seconde époque ont donné tant de beaux exemples, et qui a été presque l'unique objet des recherches de M. Owerbeck ; dans le Dante aussi, on a vu passer, au milieu de tant d'autres formes puissantes, qui font inévitablement penser à l'art byzantin, de ces profils mélancoliques et suaves comme en peignirent,

après la mort du poëte, ses compatriotes affranchis des formes pesantes de l'Orient. Un autre groupe déjà célèbre est celui que forment, du côté des méchants, une femme qui semble condamnée, le démon qui l'emporte par les reins, l'ange auquel elle a recours et qui exprime la compassion au milieu même de la sévérité qu'il témoigne pour la faute ; ce sentiment complexe est si admirablement rendu qu'on sent la pénitente sauvée, sans cesser de trembler pour elle. L'enfer fournissait une trop belle occasion de tracer des lignes sphéroïdales, des galbes lourds, des figures rudes et courtes, pour que M. Cornélius ne voulût point nous révéler les mystères du lieu des douleurs ; il n'a pas craint d'aborder le personnage même de Satan, qu'il a représenté à la porte de son antre, au milieu de ses nombreuses victimes. Parmi celles qu'on lui apporte, j'ai remarqué un roi entraîné par deux démons. Dans cet épisode et dans quelques autres, j'ai retrouvé la hardiesse de pensée qui caractérise les peintures de la Glyptothèque. Il est vrai que l'artiste s'en est assuré la licence, en représentant le roi de Bavière lui-même, au bas de sa fresque, parmi les vivants qui ont survécu à la destruction de notre espèce et du globe.

Je suis monté à plusieurs reprises sur les échafauds qui ont servi à l'exécution des peintures de l'église Saint-Louis, et que l'on commence aujourd'hui à enlever. Je dois compte d'un doute qui m'y a poursuivi. J'entends répéter autour de moi que M. Cornélius a peint lui-même toute la composition du jugement dernier ; de mes yeux, je n'y ai vu travailler que ses élèves. Les échafauds ayant été abattus, l'exécution de cette page parut au maître froide et insuffisante. Le ton général fut trouvé blafard ; le jaune qui y dominait était coupé par des reflets qui ne faisaient point de contrastes assez piquants ; les teintes et conséquemment les parties s'y fondaient trop les unes dans les autres, et disparaissaient toutes ensemble dans une douceur uniformément blanchâtre. Je pense que M. Cornélius, frappé par l'aspect des fresques italiennes, avait voulu corriger dans celles de l'église Saint-Louis ce qu'il avait mis de trop vif et de trop ambitieux dans celles de la Glyptothèque ; il est à croire cependant qu'il était resté au-dessous de son attente, puisqu'il s'est rendu à l'opinion commune ; il a donc fait redresser les échafauds, et s'est mis à retoucher lui-même sa fresque du haut en bas, avec la détrempe. Est-ce là ce qu'on entend, quand on dit que M. Cornélius a peint de sa main le jugement dernier ? Je regrette que, pour obtenir un éclat de peu de

durée, il ait altéré à jamais son ouvrage, et supprimé l'enseignement qui aurait pu résulter pour la postérité de la comparaison de cette fresque trop pâle avec les fresques trop ardentes de sa jeunesse.

Le caractère grave et énergique des Byzantins, qui fait le fond même du génie de M. Cornélius, se montrant plus à découvert dans les peintures de l'eglise Saint-Louis, que dans celles de la Glyptothèque, je suis porté à préférer les premières aux secondes. C'est pour une raison semblable que je fais un cas particulier des dessins des Niebelungen, exécutés à Rome, et qui, quoique se ressentant un peu de l'indécision des premières études de l'artiste, ont néanmoins une tournure âpre et grandiose, trop peu appréciée par le public. Un dessin qui représente le dénoûment de Roméo et Juliette, est conçu dans le même style, et produit beaucoup d'effet. Cependant c'était peut-être ici le cas de substituer les lignes gracieuses de la seconde époque, aux formes majestueuses de la première.

Si vous avez saisi les relations que les styles divers des trois époques ont avec ce que j'appellerai les catégories essentielles du goût, vous me dispenserez de chercher de nouvelles expressions pour caractériser les œuvres de M. Cornélius. Je pense être arrivé à vous faire toucher la substance et la forme même de son génie, dont quelques linéaments superficiels peuvent seuls être atteints par les formules ordinaires de l'éloge et du blâme. Quant à sa personne, elle donne une juste idée de l'esprit qui l'anime, ayant le corps et le visage ramassés, et, dans les yeux ronds, dans les narines ouvertes, dans la lumière qui sort de toute la figure, un air voisin de ressemblance avec quelque symbolique personnage de la période byzantine. Je parlerai en divers lieux des travaux accomplis par les élèves de M. Cornélius, et du résultat dernier des tentatives auxquelles il a pris une part si vive et si élevée. J'ai hâte de marquer d'abord les points culminants de l'école, pour faire ressortir avec clarté, s'il est possible, les avantages des principes de critique que je crois être en mesure de vous présenter.

FIN DU PREMIER VOLUME.

SOMMAIRES

DU PREMIER VOLUME.

DE L'ARCHAISME ALLEMAND.

LA RÉSIDENCE DE MUNICH.

HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE D'APRÈS LES MONUMENTS DE MUNICH.

DE LA RÉNOVATION DE L'ART EN ALLEMAGNE.

LES ÉCOLES DE PEINTURE DE MUNICH.

DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

PAR

HIPPOLYTE FORTOUL

II

BRUXELLES
WOUTERS ET Ce, IMPRIMEURS-LIBRAIRES
8, rue d'Assaut

1844

ÉCOLES DE PEINTURE DE MUNICH.

(Suite.)

XXIV.

M. Henri Hess.

Le moyen âge italien, représenté à Munich par les monuments de M. Gœrtner, y revit aussi dans les peintures de M. Henri Hess. Le premier de ces deux artistes cependant est naturellement porté par ses instincts à imiter surtout la ligne ronde de l'ancien art italien ; le second est au contraire plus disposé par son goût à en reproduire les linéaments sveltes et élancés ; en réalité il unit les formes de la première époque à celles de la seconde dans une combinaison heureuse où les dernières prédominent. L'élégance et la grâce qu'il doit à cette proportion, et qui caractérisent son talent, en rendent les productions plus accessibles à notre manière de sentir ; et je ne saurais dissimuler, pour ma part, qu'elles m'ont donné des satisfactions complètes qu'il est rare de goûter en Allemagne.

Les différences qui distinguent M. H. Hess de M. Owerbeck et de M. Cornélius sont faciles à définir. M. Owerbeck ignore ou dédaigne tout ce qui est au delà ou en deçà de la seconde époque ; il ne comprend que la grâce pure, mais en la tenant éloignée de la force des Byzantins, et de la vie de la renaissance, il la réduit à un contour chétif, à une ombre pâle, à un souffle toujours prêt à s'évanouir.

M. Cornélius, au contraire, tout nerf et toute flamme, emprunte à la première époque ce qu'elle a de plus rude, à la dernière ce qu'elle a de plus violent ; mais comme la grâce lui demeure ordinairement inconnue, et ne préside pas aux efforts qu'il fait pour communiquer la vie aux terribles fantômes byzantins à l'aide des formes mouvantes de la nature, il blesse très-souvent le goût et peut paraître, selon le point de vue auquel on se place, alternativement entaché de barbarie ou de décadence. M. H. Hess a sans doute été frappé des deux excès opposés dans lesquels sont tombés les chefs du romantisme allemand ; pour les éviter, sa nature aidant, il lui a suffi de combiner avec sagesse les éléments vierges des deux époques primitives. Il a tempéré l'énergie par l'élégance ; il a ennobli la grâce par la majesté.

Henri Hess est né à Dusseldorf en 1798 ; son père, Charles Hess, était professeur à l'académie de cette ville ; de ses deux frères, qui se sont aussi adonnés à la peinture, l'aîné, Pierre Hess, jouit, en Allemagne, d'une grande réputation, qu'il doit à des compositions nombreuses et spirituelles, où il a placé, dans des cadres souvent petits, avec une couleur fine et vive, les types de Charlet sur les chevaux de Carl Vernet. M. Henri Hess a, m'a-t-on dit, travaillé à l'exécution des fresques de la Glyptothèque. Il ne dut pas y apporter longtemps sa coopération ; car il partit pour Rome en 1822, moins d'un an après que les travaux de la Glyptothèque eurent été commencés. Il a composé dans sa jeunesse divers tableaux que les palais de Berlin et ceux de Munich se sont partagés, et qui font preuve d'un talent précoce et distingué pour la peinture à l'huile. On peut juger de ces essais par une composition que j'ai vue à Munich, dans la belle galerie d'Eugène Beauharnais, et qui représente les trois vertus théologales groupées sous un même ombrage. Par la couleur brillante et chaste, par le dessin aux traits naturellement prolongés, par les airs de tête naïfs et rêveurs, cette charmante peinture m'a rappelé les premiers ouvrages de M. Henri Lehmann, ce jeune Allemand que notre patrie a adopté, et à qui sa naissance et son goût semblent réserver un rôle de médiation entre l'école germanique et l'école française.

C'est à Rome, en 1826, que M. H. Hess fut chargé de composer les cartons pour la décoration de l'église de Tous-les-Saints, dont le roi de Bavière avait, cette même année, posé la première pierre, à l'est de l'aile nouvelle de sa résidence. Cette chapelle, construite à l'imitation

des monuments du XI[e] siècle, étant toute formée de pleins cintres, semblait réclamer des peintures modelées sur la ligne ronde, et conçues dans le style austère. Cependant, dans l'aveuglement du premier enthousiasme, une si grande part fut laissée au hasard ou au sentiment personnel du peintre, qu'un édifice qui porte les traces de la première époque a été orné dans le style de la seconde. Il est vrai que dans les parties dont le cintre se présente directement à l'œil du public, comme dans l'apside et dans la plupart des cercles superposés des coupoles, M. Hess a reproduit avec plus de scrupule les figures byzantines; mais, par l'élégance même qu'il leur a prêtée, par le choix des types principaux, par le caractère allongé des morceaux les plus importants et les plus nombreux de son œuvre, il a montré que dans Giotto, son maître de prédilection, il préférait le côté de la nouveauté à celui de la tradition, la grâce gothique à la majesté grecque. Du reste, tous les ornements accessoires dans lesquels il a encadré ses compositions appartiennent à la première époque; les fonds d'or sur lesquels il les a peintes, les lettres des légendes dont il les a très-heureusement entourées, répondent parfaitement au caractère de l'architecture.

Pour comprendre la distribution des peintures et pour s'en représenter l'effet, il faut ne pas perdre de vue que la nef de l'église est couverte et mesurée par deux coupoles basses, sans jour et sans percée extérieure. Ces deux coupoles, assez semblables à celles du vestibule de Saint-Marc de Venise, sont séparées comme elles par de vastes arcs de cercle qui font prédominer dans la voûte la figure du plein cintre. Des tribunes, dont les cintres se développent perpendiculairement aux arcs de la grande voûte, flanquent à droite et à gauche chacune des deux grandes coupoles et enferment les fenêtres. La rosace qui est au-dessus de la grande porte est comprise dans une tribune pareille, sur laquelle l'orgue est placé. Le sanctuaire, quoique petit, est partagé en deux parties : d'abord le chœur, formé par un double arc, ensuite l'apside, arrondie dans le fond et semblable à une vaste niche.

Voici comment M. H. Hess a disposé le plan général de sa vaste composition : dans la tribune de l'orgue il a peint en quelque sorte la préface de son sujet; dans la première coupole de la nef et dans les deux tribunes latérales qui l'accompagnent, le cycle de l'ancien Testament, sous le regard de Jéhovah; dans la seconde coupole et

dans ses deux tribunes, le cycle du nouveau Testament, sous la protection du Christ ; dans le chœur, le développement de l'église chrétienne, sous les ailes de la mystique colombe, dans l'apside, le résumé de toute la croyance de l'Église, de toute la décoration du monument ; sur les autels, placés à l'extrémité des bas-côtés, les patrons de la cour.

Pénétrons plus avant dans la pensée du peintre. La tribune de l'orgue offre l'expression de l'idée qui domine dans l'école de Munich. L'alliance du catholicisme et des arts y est retracée sous les traits consacrés. Sainte Cécile, patronne de la musique religieuse, occupe le milieu de la voûte ; saint Luc, patron des peintres ; Salomon, représentant de l'architecture sacerdotale ; David, l'auteur des psaumes ; saint Grégoire, qui régla le plain-chant, composent sa cour.

Les peintures des deux coupoles et celles de leurs tribunes observent entre elles des relations savamment combinées. C'est une opinion de l'Église chrétienne, que l'ancien Testament n'est que l'image du nouveau ; cette croyance, enseignée par le catholicisme à ses fidèles, a été de nos jours singulièrement modifiée par les travaux théologiques du protestantisme allemand. Vous connaissez le livre du docteur Strauss qui a résumé et, sous certains rapports, étendu ces études. Aux yeux de ces hardis interprètes, la Bible est comme la base historique sur laquelle les évangiles ont construit une sorte de symbolisme légendaire ; en sorte qu'au rebours de l'ancienne opinion, c'est bien plutôt le nouveau Testament qui est la figure des réalités de l'ancien. Quel que soit le parti qu'on prenne dans le débat de cette grande question, on sera satisfait d'en voir les éléments réunis dans les peintures de M. H. Hess ; car c'est aux mystérieux rapports des écritures qu'il a emprunté les correspondances de ses sujets et l'ordre même de toute sa composition. C'est un noble courage que celui qui pousse ainsi les artistes à aborder les questions flagrantes de leur temps.

En représentant la Trinité dans l'église Saint-Louis, M. Cornélius a suivi l'ordre du dogme ; avant lui, M. H. Hess avait suivi, dans l'église de Tous-les-Saints, l'ordre de l'histoire. En effet, il a placé près de l'entrée, Jéhovah, le Dieu mosaïque, président du haut de la première coupole, aux débuts du genre humain. Les séraphins et les mythes des premiers jours forment l'escorte du Créateur. Le cycle de Noé, symbole de la régénération du monde primitif, orne la cou-

ronne inférieure de la coupole ; les quatre pendentifs sont réservés aux figures colossales des quatre grands patriaches, Noé, Abraham, Isaac, Jacob. Des deux tribunes latérales, celle du sud représente la partie de l'histoire biblique antérieure aux épreuves que Dieu fit subir aux Hébreux ; celle du nord retrace au contraire la délivrance et la transformation de ce peuple. La première appartient, à proprement parler, à la Genèse ; la seconde à l'Exode. Dans l'une, c'est Abraham qui domine ; dans l'autre, c'est Moïse. Au sud, après les prospérités et les triomphes d'Abraham, on voit le sacrifice de son fils, la promesse qui lui est faite, et le songe de Jacob. Au nord, après les miracles de Moïse, on assiste à la gloire des juges et des rois, auxquels il laissa la conduite de sa nation arrachée à la servitude.

Sur le grand cintre qui sépare la première coupole de la seconde, le peintre a marqué la transition qui unit l'ancien Testament au nouveau, les grands prophètes qui annoncent le Sauveur, Jean le précurseur, l'annonciation de Marie, et enfin, au milieu de toutes ces figures, la naissance et l'adoration du Christ, qui est un des morceaux importants de l'œuvre.

Au centre de la seconde coupole, le Christ, dans sa gloire, préside au monde chrétien, comme Jéhovah présidait au monde hébraïque. Il est entouré de douze apôtres, comme Jéhovah l'était des anges et des premiers hommes ; les quatre évangélistes couvrent les pendentifs de cette seconde coupole, comme les quatre patriarches faisaient ceux de la première. Suivez, dans les tribunes, le même système de rapprochements. Dans la tribune du sud, *Jésus bénissant les petits enfants* correspond à *la bénédiction de Melchisedech par Abraham*, et *le crucifiement du Christ* au *bûcher d'Isaac*. De ce côté est toute la partie terrestre de la vie du Christ, depuis son baptême jusqu'à sa mort ; dans la tribune du nord, se trouvent sa résurrection, ses apparitions différentes aux femmes et aux disciples, son ascension ; vous avez vu dans les tribunes de la première coupole, d'une part le poëme des épreuves, de l'autre celui de la délivrance.

L'Esprit saint plane au milieu des deux grands arcs qui forment le chœur ; il est environné de figures qui expriment les sept dons que saint Paul lui attribue, et les sept sacrements. Les quatre principaux docteurs de l'Église, saint Jérôme, saint Augustin, saint Ambroise et saint Grégoire, rappellent ici le thème des quatre patriarches et des quatre évangélistes.

Sur le mur de l'apside, les trois personnes de la Trinité se trouvent répétées; elles dominent Marie, qui, entourée de saint Pierre, de saint Paul, de Moïse et d'Élie, représente, dans la pensée du peintre, l'Église elle-même, vivant sous l'œil de Dieu, appuyée sur la double tradition de l'ancien Testament et du nouveau. Je ferai remarquer qu'on sent dans ce dernier symbole les souvenirs qui rattachent M. Hess à l'art ultramontain.

Un tableau orne chacun des deux autels placés sous les tribunes, au bout des bas-côtés; dans l'un le Christ est invoqué par saint George et par saint Hubert, les patrons de l'ordre royal de la maison de Bavière; dans l'autre la Vierge reçoit les adorations de saint Louis et de sainte Thérèse, patrons du roi et de la reine.

Après le plan et la composition, il faut examiner le style. Celui de la première coupole est plus rude, comme pour imiter par la forme l'antiquité des sujets représentés. Les quatre patriarches des pendentifs ont un caractère austère et naïf tout ensemble, qui tient à la fois du XIe siècle et du XIVe; les compositions relatives à Noé, qui sont au-dessus de leur tête, sont en général traitées avec un sentiment profond; la marche des hommes vers l'arche est d'un mouvement merveilleux. Dans la tribune du nord, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, porte une telle conviction dans toute sa personne, que l'on comprend que la pierre obéisse à une aussi grande volonté; le reste de cette composition n'est pas moins remarquable. J'ai cherché à me rendre compte de l'artifice à l'aide duquel le peintre avait pu marier, dans toute cette partie, l'austérité de la première époque à la délicatesse de la seconde; il m'a semblé qu'il y était parvenu en ajustant les lignes droites de celle-ci aux types forts de celle-là, de manière à dégager leurs flancs de toutes les courbes qui appesantissent leur majesté.

Les sujets qui décorent l'arcade de jonction sont traités d'une façon plus ample à dessein. Dans l'adoration de l'enfant Jésus, par exemple, il y a de charmants petits joueurs de cornemuse qui, avec tous les tempéraments qu'on peut attendre d'un élève de Giotto, m'ont rappelé la manière vigoureuse et réelle de M. Schnetz. On dirait que dans cette partie, soustraite par sa position même à la symétrie générale, le peintre a voulu en quelque sorte donner l'idée de sa façon personnelle de sentir la nature. Mais cet exemple si gracieux et si justement vanté de la manière moderne, ne fait-il pas un contraste trop vif, non-

seulement avec la manière ancienne qui est partout ailleurs employée, mais encore avec le caractère architectural du monument ?

Le champ presque entier de la seconde coupole et des tribunes adjacentes a été couvert, non sans une raison profonde, dans le style auquel on peut donner le nom du Giotto. Cette idée de la Trinité que M. H. Hess avait entrepris de manifester dans sa composition, aurait pu le conduire aisément à marquer d'une manière plus déterminée et plus évidente, dans la diversité même des trois personnes, la succession des grandes époques de l'histoire et de l'art. Mais à défaut de cette claire distinction des époques, que je n'ai trouvée nulle part chez les Allemands, un sentiment secret et particulier des convenances a engagé le peintre de l'église de Tous-les-Saints à consacrer à l'œuvre de la rédemption la suavité et la mansuétude des formes giottesques. Pour la première fois, au centre de cette coupole, j'ai aperçu le Christ de la seconde époque, tracé par la main d'un de nos contemporains; et je vous avoue que j'ai éprouvé une émotion qui m'a remué le plus profond du cœur.

J'ai vu déjà la plupart des figures du Christ que, dans la troisième époque, les artistes ont substituées aux types traditionnels, pour satisfaire leur fantaisie. Le plus beau de tous ces modèles est, sans contredit, le *Cristo alla moneta* de Titien, que j'ai eu le bonheur d'admirer dans la galerie de Dresde; c'est là sans doute un homme d'une nature éminemment délicate et d'une organisation qui est toute noblesse et toute lumière ; mais on y sent trop le patricien de Venise. Lorsque les Carraches voulurent ranimer le culte des arts, ils cherchèrent aussi avec soin l'idéal du Christ ; ils en firent un philosophe, l'homme le plus moral, le plus intelligent et le plus réservé de son siècle. Le Guide, après eux, le chargea du poids de toutes les humaines douleurs ; et ses successeurs accrurent tellement ce fardeau qu'ils finirent par faire du fils du charpentier je ne sais quelle image outrée et banale. Rubens a tantôt imité Titien, et tantôt Michel-Ange ; Van Dyck, surtout dans ses *dépositions*, a relevé le deuil du Guide par cette haute distinction qu'il portait dans tous ses ouvrages. Poussin a presque toujours représenté le Sauveur comme un Grec dont le type aurait été déjà sensiblement altéré par l'invasion romaine.

Quant aux grands maîtres de la renaissance, tout en donnant carrière à leur libre et féconde imagination, ils avaient bien soin de

s'attacher fortement au principe des types consacrés. Dans le Christ de Léonard de Vinci, si peu compris par Raphaël Morghen, on sent une certaine inspiration des images des deux époques, un mélange du lion et de l'agneau. A venise, le maître de Titien, Giovan Bellini, peignait le Christ de la première époque en lui donnant quelque peu des formes sveltes de la seconde. Pérugin avait adopté l'idéal de cette seconde époque dans toute sa mélancolique beauté, Raphaël l'avait reçu de son maître, et le retraçait encore dans le ciel de la *Dispute du saint-sacrement*. Où ce type divin avait-il été conçu ? d'où avait-il été apporté en Italie ? y était-il né ? questions capitales et difficiles auxquelles me semblent attachés les problèmes les plus intéressants de l'histoire de l'art moderne.

Dans le bel atlas des monnaies byzantines de M. de Saulcy, dont je vous ai dejà parlé, on trouve sur les médailles de Léon Lesage du commencement du xe siècle, l'image de la Vierge levant les deux bras au ciel, par un mouvement sublime, comme pour intercéder en faveur du monde auprès du Dieu redoutable. Ce mouvement, dont la Vierge se départit plus tard pour tenir son enfant dans ses bras, est précisément celui que prit le Christ lorsque, les terreurs de l'an 1000 étant passées, et les mœurs ayant été peu à peu adoucies par l'espérance, le Sauveur n'apparut plus que comme un médiateur de grâce et de bonté. Cependant, dans aucun des nombreux monuments byzantins que j'ai visités jusqu'à ce jour, je n'ai trouvé le Christ miséricordieux de la seconde époque ; il n'existe, j'ose l'affirmer, que dans les cathédrales gothiques dont il porte tous les caractères, et dont il a en quelque sorte personnifié le principe ; aussi se rencontre-t-il en France plus qu'en aucun autre pays ; depuis la fin du xiiie siècle, il figure parmi les sculptures du portail latéral de Reims, aussi pur, aussi beau, plus divin peut-être que dans les peintures de Raphaël.

Ce Christ, que j'appellerai ogival, pour marquer que ses formes sont intimement associées à celles de l'architecture gothique, a en effet les proportions ioniennes de la seconde époque ; son corps élancé et gracieux offre déjà, dans sa maigreur austère, cette langueur que plus tard les Italiens estimèrent si haut dans des types depuis longtemps avilis. Il n'est plus vêtu du costume olympien, dont les plis solennels et nombreux avaient été jetés par les Orientaux sur la poitrine et sur les genoux du Rédempteur ; il porte sur les épaules une draperie juste et sobre, que les bras, en formant le signe d'une croix toute misé-

ricordieuse, écartent de la poitrine, ouverte et nue, et ne laissent retomber que sur la partie inférieure du corps, dont la chaste élégance est à peine déguisée. La tête confirme tout ce que dit le mouvement des bras; elle ne parle que de pardon, de tendresse, d'extases pleines de douceur; ordinairement elle est débarrassée de cette auréole dans laquelle les Byzantins inscrivaient encore la croix grecque. Voilà le type que M. H. Hess a rendu à notre époque; sa beauté inaltérable et pourtant souffrante, sa jeunesse brillante et triste, sa mélancolie radieuse, sa divinité humaine, le peintre a tout compris et tout reproduit; pour ajouter à la splendeur surnaturelle qui baigne les plaies du Sauveur, il a semé son manteau d'étoiles, comme si c'était le ciel lui-même qui lui servît de vêtement. L'exécution obéit ici de tous points à la volonté; le dessin et le coloris s'accordent merveilleusement à faire ressortir la suavité de la pensée.

Les apôtres qui sont rangés au-dessous de ce Christ, dans la seconde coupole de l'église de Tous-les-Saints, sont remarquables par leurs grands airs de tête. Le peintre a fait à propos un appel aux souvenirs de l'art byzantin pour peindre la mâle énergie des prédicateurs du peuple; on entend l'accent de leur âme; on lit l'enthousiaste étonnement que leur propre vocation semble leur inspirer à eux-mêmes. Les nombreuses compositions qui représentent la vie du Christ, dans les deux tribunes latérales de cette coupole, sont presque autant de chefs-d'œuvre, dont les lignes et le sentiment rappellent les plus beaux morceaux de la seconde époque. A gauche, le *Sinite parvulos venire ad me* est rendu avec un rare bonheur; la variété des expressions, l'ingénuité des divers motifs, la grâce et la noblesse de l'ensemble en font une page exquise. Mais j'ai plus admiré encore le côté droit, où se trouve la partie de la vie du Christ qui est postérieure à son sacrifice. M. Hess a un sentiment particulier de tout ce qui est transfiguration; il y met tant de douceur, que l'œil est charmé alors même qu'il est ébloui. La *Résurrection* et l'*Ascension* du Christ présentent, dans deux situations analogues, une heureuse rencontre de lignes, à la fois simples et originales, qu'on dirait imitées du Giotto et de Flaxman tout ensemble. On est tout étonné de saisir un point où la ligne du moyen âge semble se confondre un instant avec celle de la Grèce? Mais le miracle de cette tribune, de cette église et de ce peintre, c'est le *Noli me tangere*. Jésus ressuscité est apparu aux saintes femmes; Marie-Madelaine l'a vu dans le jardin

de Joseph d'Arimathie; elle s'approche de lui, par derrière, pleine d'amour, de respect et d'émerveillement; mais la divine vision s'échappe devant elle. Pour mieux exprimer cette fuite, l'artiste a placé ses deux figures au bord de la tribune, tout auprès de la lisière dorée qui en accompagne l'arc; le Christ dépasse cette limite; il entre à moitié dans l'or, de façon qu'empiétant sur le cadre, il a l'air de disparaître dans je ne sais quelle atmosphère étincelante et sidérale; il fuit du reste avec une mélancolie si pudique, qu'on ne saurait trouver une plus parfaite image de sa pureté. Figurez-vous enfin que la courbe des murs sur laquelle cette composition est tracée, et les reflets du jour et de l'or qui la baignent, donnent aux personnages un mouvement qui trompe entièrement le regard; on croirait les voir marcher, et on attend le moment où le Christ sortira tout entier de la tribune pour traverser la nef et pour remonter au ciel.

Dans la grande niche du chœur, j'ai surtout remarqué la Vierge. M. Hess ne s'est pas inspiré des madones de l'école romaine; il n'a pas cherché à rivaliser avec cet ineffable sourire et cette chaste volupté dont Pérugin avait transmis l'exemple à son élève, et que nul autre ne pourrait essayer sans folie de reproduire après Raphaël. Il ne s'est même point arrêté à cette madone de Giotto, dont les yeux sourient déjà sous le pallium byzantin, dont la figure et le corps entier s'amincissent et s'allongent; il est remonté jusqu'à ce type rude que je vous montrais tout à l'heure sur les médailles des Grecs. A l'auguste tristesse de leurs vierges, il a tenté de mêler l'élégance habituelle de ses conceptions; il ne m'a pas semblé qu'il fût resté au-dessous de cette tâche difficile. Il a abaissé les bras de la madone, comme les fondateurs de l'école de Florence l'avaient fait à l'exemple des Orientaux eux-mêmes; il a donné au visage une noblesse grave et simple qui pénètre l'âme; il a conservé sur la tête la draperie bleue que les Byzantins avaient léguée à Cimabue; mais il en a fait disparaître toutes les lignes trop rondes en dessinant des plis fins et rares, suivant les exemples de la seconde époque.

J'ai souvent regardé de près, avec curiosité, les tableaux qui ornent les autels placés au bout des petites nefs latérales; je n'y ai jamais rien vu qui ne confirmât pleinement l'idée que l'ensemble de la composition m'avait donnée de la supériorité du talent de M. H. Hess. Le tableau de *Saint George* et de *Saint Hubert* prêtait à des arrangements de costume dans lesquels le peintre n'a point failli, et où il a mis ce

goût d'ajustement qui distingue chez nous les ouvrages de M. Delaroche. Du reste, le dessin est d'une grande sévérité ; l'expression même, lorsqu'elle est exaltée, ne détruit pas le calme ; la touche est fine et riche avec délicatesse; la couleur est douce, et cependant assez fortement accentuée pour qu'il soit permis d'en louer beaucoup l'harmonie.

Ai-je besoin de défendre auprès de vous cette restauration des types traditionnels, à laquelle M. Hess doit les plus beaux effets de son œuvre? La nature des sujets qu'il a traités dans l'église de Tous-les-Saints me dispense de ce soin. Quand il s'agit de représenter des dogmes qui reposent sur une base fixe, on a toujours le droit, ce me semble, de revendiquer les types qui, ayant été conçus au temps même où ces dogmes ont été établis, doivent en être l'expression la plus puissante et la plus sincère. Si vous me pressiez davantage, je ne pourrais que vous répéter ce que je vous ait déjà dit, à savoir que le style de chaque époque étant dans un rapport direct avec un des trois modes de sentir, essentiellement et simultanément propres à notre race, un artiste devra toujours être admis à appliquer à un ordre précis de sentiments les formes de la période correspondante, s'il possède assez de goût, de savoir et d'imagination pour ne laisser à l'imitation que ce qu'elle a de légitime, de salutaire, j'ajouterais volontiers d'inévitable. M. H. Hess est d'une nature trop distinguée pour que je ne m'empresse pas de reconnaître qu'il est au premier rang parmi les artistes à qui l'on doit largement accorder cette licence. En dessinant le plan de l'église de Tous-les-Saints, M. de Klenze semblait avoir projeté de ramener à des formes plus en rapport avec notre siècle l'architecture des basiliques grecques ; personne, plus que le peintre choisi pour nous décorer cette chapelle, n'était capable d'élever à une beauté plus parfaite les anciennes traditions de son art. Je regrette seulement que façonné par la nature même au style de la seconde époque, il ait été appelé à décorer un monument qui rappelle la première. Winckelmann a cherché à relever la peinture en lui proposant la sculpture pour exemple : Gœthe a voulu parvenir au même but en conseillant aux peintres de se régler sur les lois et sur les effets de la musique. Je crois que l'on comprendra bientôt que l'architecture seule, cette matrice primitive des arts, peut leur servir avec profit de régulateur et d'appui. Il faut donc s'appliquer dès à présent à faire respecter avec sévérité les

convenances qui naissent de cet ordre fécond et nouveau de relations.

Les Allemands dont les œuvres ont contribué en grande partie à me confirmer dans ces idées sont encore si loin de les pratiquer, que M. Hess, qui venait de montrer, dans les peintures de la chapelle de la cour, une vocation décidée pour les formes de l'art ogival, a été chargé immédiatement de décorer la basilique de Saint-Boniface, où la ligne ronde de l'architecture latine se développe avec toute sa sévérité primordiale. On désirait qu'il exécutât encore sur des fonds d'or les doubles rangs de compositions dont il devait orner, à l'instar de l'église de Monreale, d'abord l'intervalle des hautes fenêtres, ensuite la grande et pleine paroi placée entre ces fenêtres et les points d'appui qui séparent la nef principale des bas côtés. Mais le peintre n'ayant pas justifié complétement à ses propres yeux l'emploi des fonds d'or, et peut-être aussi sentant le besoin de se mettre en harmonie par le mouvement, sinon par l'ampleur du dessin, avec les pleins-cintres et les larges surfaces de sa basilique, s'est soustrait en partie à la condition qu'on voulait lui imposer. Il s'est borné à appliquer les fonds d'or sur les intervalles des fenêtres, où l'élévation et l'espace même semblaient l'inviter à des représentations symboliques. Sur le vaste compartiment continu qui s'étend de chaque côté de la nef, au-dessous des fenêtres, il a voulu peindre des scènes dramatiques, ornées de tous les agréments du paysage et de l'architecture.

Ces peintures, commencées à peine dans un monument qui n'est point terminé, ne sauraient fournir la matière d'un jugement solide. M. H. Hess comprendra-t-il qu'il doit user avec réserve des libertés de la troisième époque, et se conformer aux règles des bas-reliefs, sous peine de manquer aux lois les plus essentielles du genre monumental? On peut l'attendre de son goût. Si le parti qu'il a pris n'est pas parfaitement en rapport avec le caractère de l'édifice, il faut reconnaître du moins que le sujet qu'il a été chargé de représenter s'en accommode assez facilement. Saint Boniface, que M. Mignet vient de faire connaître à la France avec le trait grand et simple de l'histoire, est vénéré tout à la fois comme un bienfaiteur et comme un héros par les Allemands, qu'il a convertis au christianisme. En fondant une église sous l'invocation de l'apôtre des Germains, on a voulu y perpétuer le souvenir de ses travaux; M. H. Hess, chargé de le graver sur les murailles, a été naturellement conduit à remplacer les fonds

d'or par la perspective des lieux où le saint a laissé l'empreinte de ses pas et accompli l'œuvre périlleuse de sa mission. Mais pourquoi appliquer à une église, où tout doit porter le caractère de l'universel et de l'absolu, le genre légendaire, dont les représentations particulières ne semblent convenir qu'aux cloîtres et aux galeries, où se passent les scènes familières de la vie intérieure? La biographie est faite pour être lue dans un endroit retiré de la maison ; dans le temple on va chercher les solennités de la liturgie, les enseignements de la parole, les symboles de l'art.

Si M. H. Hess a sacrifié ces hautes convenances au désir de souscrire aux idées générales de son temps, il recommandera sans doute son œuvre aux connaisseurs même les plus sévères, par la belle ordonnance de la composition, par l'élégance du dessin, par le charme du coloris. Sur les grandes parois latérales de l'église, il se propose de faire alterner les tableaux carrés contenant les scènes principales, avec des médaillons destinés à des représentations plus restreintes. Sur la paroi de droite, il figurera toute la première partie de la vie de saint Boniface, sa vocation, ses dangers, ses premiers succès ; sur la paroi de gauche, il peindra toute la partie triomphale du sujet, depuis l'institution de l'évêque des Germains jusqu'à son martyre. Je ne crois point trop hasarder, en disant que lorsque ces peintures seront achevées, elles marqueront, au premier rang, parmi les productions que les fameux cartons de Raphaël, conservés à Hampton-Court, ont enfantées jusqu'à nos jours. Par ce rapprochement, je pense vous indiquer assez clairement les limites dans lesquelles se renferme l'évolution que vient de subir le talent de M. H. Hess ; le sentiment de la seconde époque ne l'a point abandonné dans le pas qu'il vient de faire vers la troisième, pour se mettre au niveau de ce que les autres maîtres de Munich ont peint de plus brillant et de plus animé. Une comparaison, que tous les ouvrages de M. Hess m'ont suggérée, achèvera de vous en faire connaître l'esprit. M. H. Hess a des rapports frappants avec l'école de M. Ingres ; il est, pour le coloris et aussi pour le dessin, beaucoup moins rigide que notre peintre ; il est, dans ces parties et dans toutes les autres, plus gracieux et plus sentimental. M. Ingres a cherché dans les différentes manières de Raphaël un chemin pour remonter tantôt aux antiquités de l'art italien, tantôt à celles de l'art grec ; mais n'oubliant jamais son point de départ, il s'est toujours efforcé de ramener au style de la troisième époque,

2.

les conquêtes qu'il a faites sur les époques antérieures des divers ordres de civilisation.* M. H. Hess n'a point montré jusqu'ici un esprit aussi vaste ni aussi positif. Qu'il imite l'austérité de la première époque, ou la liberté de la troisième, il est toujours, par une sorte de grâce naïve, bien que châtiée, sectateur de la seconde.

XXV.

M. Jules Schnorr.

Les formes du moyen âge tudesque, vivement animées par le goût de notre époque, et relevées encore par une recherche piquante de l'effet, caractérisent les œuvres de M. Schnorr. Quoique la peinture historique, à laquelle cet artiste a presque entièrement consacré son talent, ait des traditions moins austères et moins exigeantes que celles de la peinture religieuse, cependant il a toujours conservé les proportions et reproduit le sentiment de la ligne ogivale ; en sorte que, par son principe, sinon par son exécution, il peut être naturellement rattaché à la seconde époque de l'art ; il en est le barde, comme M. Hess en est le légendaire. Les troubadours, qui ont la licence de parcourir à leur gré le monde profane, doivent être exemptés, pour cette raison, des règles trop sévères ; et nous ne blâmerons point trop M. J. Schnorr si, dans la mission qu'il avait reçue de retracer avec son pinceau les grandes actions des anciens jours, emporté par l'enthousiasme, il a quelquefois moins songé à déterminer fortement le caractère de ses héros, qu'à leur prêter toute la fougue et tout le mouvement dont l'art du dessin dispose aujourd'hui.

Je vous ai déjà fait connaître les œuvres les plus importantes de M. Schnorr. Des deux salles des Niebelungen que cet artiste à peintes à fresque au rez-de-chaussée du nouveau palais du roi, la première, où il a représenté les personnages importants du poëme, a toute la grâce du principe de la seconde époque, élevée au ton héroïque par

un talent mâle; la seconde, où il a tracé les scènes de la première partie de l'épopée, offre une déviation de plus en plus sensible vers le luxe et les rédondances de la troisième époque. Les trois salles récemment consacrées dans les grands appartements à l'histoire du moyen âge allemand, paraissent aujourd'hui devoir être bientôt conduites à terme. L'encaustique, dont le peintre a fait usage pour la décoration de ces chambres, témoigne assez qu'il a eu l'intention d'y déployer toutes les richesses de son imagination et de son art. On trouve en effet, surtout dans la salle de Frédéric Barberousse, des pages où ce que la civilisation et la nature ont de plus éblouissant, est confondu et exprimé avec un merveilleux bonheur. Cependant, même dans ces éclatantes peintures, on saisit toujours une naïveté intime, une intelligence profonde de l'élément simple et radical des formes naturelles, une distribution *monumentale* des trésors de la couleur, des pompes de la perspective. Dans toutes les phases principales du développement de l'espèce humaine, la seconde époque a été, sous certains rapports, plus près de la nature que la troisième, où la science a toujours repris, en quelque façon, le rôle que l'enthousiasme remplissait dans la première, pour asservir et approprier les formes extérieures au génie de l'homme. C'est cette nature toute candide, toute vive, toute spontanée de la seconde époque, que M. J. Schnorr semble s'être proposé d'imiter, notamment dans les paysages silencieux au milieu desquels il a fait passer par groupes rares aussi et discrets, les personnages du siècle de Rodolphe de Habsbourg.

Du reste, la vie de M. Schnorr explique assez le penchant de plus en plus irrésistible qui le porte aux représentations animées. Né à Leipzig, en 1794, cet artiste étudia d'abord sous son père qui était directeur de l'académie de cette ville. En 1811, il partit pour aller se perfectionner à Vienne, où son frère aîné, Louis, est demeuré; où un plus jeune frère est mort en 1819. L'Autriche alors sentait la nécessité d'entretenir l'émulation dans ses écoles, d'éveiller l'ardeur des esprits, d'offrir des récompenses au talent; depuis 1815, elle a repris son sommeil séculaire, qu'on peut se dispenser de troubler par le bruit de questions importunes, et de pas inutiles. M. J. Schnorr ne trouva d'abord rien à Vienne qui ne fût la confirmation de ses premières études. Ayant commencé à dessiner dès l'âge de sept ans, il avait acquis une habitude qui le rendait très-propre aux exercices

académiques ; aussi se livrait-il de préférence à la composition des sujets antiques, dans lesquels il portait une grâce et une souplesse qui ne sont point ordinaires en Allemagne. Tout à coup il fut atteint par les idées nouvelles ; et, presque en un instant, dans les tableaux historiques aussi bien que dans le paysage qu'il cultivait avec succès, il affecta les formes les plus sévères du style gothique qui commençait à se répandre. Les relations toutes particulières qu'il eut avec le poëte Zacharias Werner, l'un des héros et des martyrs de cette mystérieuse époque, le confirmèrent puissamment dans sa conversion. En 1817, il partit pour Rome, où vous savez quel accueil il reçut, et quel talent il déploya ; il travailla cinq ans aux onze compositions dont il orna la villa Massimi, d'après le poëme d'Arioste. Chargé en 1825 de dessiner les cartons des Niebelungen, il vint en commencer l'exécution à Munich, en 1827, avec le titre de professeur à l'académie. Là, les entraînements de la jeunesse ayant eu leur cours, et l'influence de M. F. Olivier ayant peu à peu effacé les derniers effets de celle de Z. Werner, les premiers instincts de l'enfance reparurent dans l'âge mur ; dans de beaux dessins composés d'après la bible, M. J. Schnorr a réuni tout ce que sa manière romantique avait d'audace imprévue, avec ce qu'a de noblesse, de naturel et de science sa seconde manière, tendant aux perfections d'un nouveau style classique.

Déjà célèbre par de beaux et nombreux ouvrages. M. J. Schnorr a encore devant lui un brillant avenir. Usant avec une habileté extrême de toutes les ressources pratiques de l'art et de ses grandes formes historiques, il les applique à des sujets où la pensée n'a point à passer sous le joug, où un vif sentiment des gloires et des antiquités nationales suffit à l'inspiration ; il dessine avec facilité, et peint avec chaleur ; cette fougue est cause qu'il a une exécution souvent fort heureuse, quelquefois inégale ; il ne se départ pourtant jamais de la réflexion qui l'aide à mêler, dans ses travaux, la fierté, la naïveté, l'aisance ; il porte dans ses compositions une ordonnance de lignes, une harmonie de mouvements, qu'on ne saurait trop louer, mais qui ne sont peut-être pas toujours assez déterminées par la signification même du sujet.

XXVI.

M. Wilhelm Kaulbach.

Pour vous montrer ce que l'enseignement donné par tous ces peintres, qui ont été se tremper, loin de leur patrie, aux sources primitives de l'art, peut produire dans un esprit allemand, qui n'a jamais été soustrait à l'influence de la nature et des idées de son pays, je ne saurais mieux faire que de fixer votre attention sur M. Kaulbach. Ce jeune homme, dont le nom est déjà répandu d'un bout de l'Europe à l'autre, est le vivant exemple des avantages et des défauts de la méthode de ses maîtres; il représente parfaitement à mes yeux ce que pourrait être l'école de M. Cornélius, si elle était livrée à elle-même par l'interruption de grands travaux de fresque qui lui ont été jusqu'à ce jour confiés.

M. Wilhelm Kaulbach est né en 1804, à Arolsen, dans la principauté de Waldeck, qui a donné le jour à un autre artiste célèbre, M. Rauch. Le père de M. Kaulbach était intimement lié avec l'illustre sculpteur de Berlin ; ce fut sans doute cette amitié qui l'engagea à faire entrer son fils dans la carrière des arts. Celui-ci n'avait que de la répugnance pour un pareil projet ; son esprit sombre, inquiet, passionné, qui, sous un autre ciel, aurait trouvé un soulagement naturel dans l'étude du beau, refusait avec opiniâtreté de s'y appliquer, dans un climat qui n'y invite que les natures capables de lutter avec patience contre son indigence et ses rigueurs. M. W. Kaulbach ne se soumit que lorsqu'il comprit qu'il y allait de l'avenir même de sa famille. Il se rendit donc assez tard à l'académie de Dusseldorf, que M. Cornélius venait de restaurer ; il ne fut d'abord qu'un élève médiocre, et fit pendant quelque temps de très-mauvais tableaux religieux.

Il fut, dans cet intervalle, appelé à décorer une église de village, dans le voisinage d'une maison d'aliénés. La vue de ces malheureux le tourmentait horriblement ; et je ne doute point qu'elle n'ait eu une influence décisive sur sa vie. Il avoue lui-même qu'elle a obsédé sa

mémoire pendant dix ans, et qu'il n'a pu mettre fin à son supplice qu'en fixant sur la toile le souvenir qui l'entretenait. Dans l'émotion du spectacle qu'il eut alors sous les yeux, dans la réaction qu'il dût opposer à ses entraînements, son imagination eut peut-être à la fois la révélation de sa puissance et de la forme qui lui était propre. Il paraît néanmoins qu'on continuait à le traiter comme un homme qui n'avait pas encore laissé soupçonner son originalité; quelque temps après, M. Cornélius, ayant voulu l'employer à peindre ses cartons, M. Kaulbach essaya vainement de se mettre à l'œuvre, et fut forcé à y renoncer par son peu de succès. Il prit le parti de donner, pour vivre, des leçons de dessin. Quand il arriva à Munich avec son maître, on connaissait si mal le genre de son talent, qu'on lui donna à peindre d'abord Apollon et les Muses au plafond d'une grande salle de concerts, ensuite la fable de Psyché sur les murailles du palais du prince Max de Birckenfeld. Le premier ouvrage sur lequel M. Kaulbach mit le cachet de son propre caractère, ce fut cette représentation symbolique des combats d'Hermann contre les Romains, dont je vous ai déjà entretenus, et qu'il exécuta dans les appartements de la reine de Bavière, d'après un poëme de Klopstock. Presque aussitôt après il peignit *la Maison des fous*.

Vous connaissez la gravure de *la Maison des fous;* les exemplaires de cette planche qui avaient été déposés à Paris furent promptement enlevés; et un recueil, qui a pour but de populariser en France le goût des arts et de l'instruction, la reproduisit. On fut d'abord frappé par l'étrangeté; puis on considéra le dessin : on admira la tournure grandiose de cette femme tourmentée par la folie de la maternité, et qui est accroupie sur la poupée de paille qu'elle prend pour son enfant; la folie du révélateur, celle du soldat, celle du savant, celle du roi, étonnèrent par la véhémente accentuation que l'artiste leur avait donnée; celle de l'amoureux, rêvant à l'écart, charma par son contraste. On fut émerveillé qu'il eût été possible de réunir de si puissantes expressions avec des accoutrements si grotesques, et tant d'exaltation avec tant de vérité. On alla plus loin, on s'aperçut que le peintre qui avait réalisé tant de figures inattendues, était aussi un penseur profond; et on se demanda si son âme, pleine de douleur et d'effroi, n'avait pas voulu représenter, sous le masque de ces fous, les passions dont sont agités les hommes qui se croient les plus raisonnables. A Munich, personne n'en a douté; et le fils de Gœrres a pris

la plume, pour interpréter la mélancolique allégorie de M. Kaulbach, dans un livre, dont l'exemple paternel l'avait préparé à faire une injuste diatribe contre la France.

Dans cette composition, il est facile de reconnaître la tradition florentine transmise par M. Cornélius à ses élèves. Il semble seulement qu'en s'appropriant le style de Buonarroti, M. Kaulbach l'ait débarrassé, par la nécessité même de son ignorance, de toutes les formes byzantines, et qu'il l'ait, par conséquent, manié avec plus de naturel et de liberté. Pour avoir rejeté le bagage pesant des hautes époques, et pour avoir abordé franchement un sujet actuel avec un crayon hardi, capable de mêler la trivialité à la majesté, M. Kaulbach a obtenu les applaudissements de l'Allemagne et l'attention de l'Europe.

M. de Klenze offrit alors à ce jeune artiste une belle occasion de développer les facultés qu'on venait de découvrir en lui. Il lui fit part d'une vieille chronique italienne qui raconte que les Huns et les Romains ayant combattu pendant trois jours sous les murs de Rome, et s'étant mutuellement épuisés, les morts se levèrent dans la nuit du troisième jour pour recommencer dans l'air leur terrible bataille. Ce *Combat des esprits* a fourni à M. Kaulbach le sujet d'un tableau où la grandeur l'emporte de beaucoup sur la bizarrerie, et où l'imitation de Michel-Ange se fait sentir non-seulement dans le dessin, mais encore dans toutes les lignes de la composition.

Le champ est couvert de cadavres qui se traînent, qui se dressent, puis qui s'envolent par deux bandes différentes, des deux angles inférieurs, pour se rencontrer et s'entre-choquer au haut du tableau. C'est comme une guirlande de massacre qui enveloppe à la fois la terre et le ciel, et au milieu de laquelle le môle d'Adrien et les autres arêtes élevées des constructions romaines se dessinent sur l'horizon. Les Romains sont à droite, les barbares à gauche; mais ceux-ci ont un élan plus audacieux qui présage leur victoire; ils sont montés plus haut dans le ciel, et leur vieux chef, porté sur le pavois, à la cime de leur indomptable cohorte, est forcé de se baisser pour combattre le général romain, qui n'a point un vol aussi puissant.

La gravure de cette composition est déjà parvenue à Paris; et je suis sûr qu'elle n'y aura pas un moindre succès que celle de *la Maison des fous*; il me semble cependant qu'elle ne donne encore qu'une image imparfaite du tableau. Mais que vais-je parler de

tableau? Cette scène n'a jamais été peinte. J'ai aperçu récemment à Berlin, au fond de la galerie du comte Raczinski, une grande toile toute blanche, de vingt-deux pieds de large et de dix-huit de haut; en s'approchant, on voit apparaître peu à peu, sur cette surface, des lignes pures et fermes, contours de héros, de soldats, de guerriers, de monuments, que la couleur et la lumière n'animeront jamais. M. W. Kaulbach a borné l'exécution de son sujet à ce vaste et beau dessin; il aurait bien voulu la pousser plus loin; mais cédant à une crainte qui n'était pas sans fondement, le propriétaire de cette toile s'est opposé à ce que l'artiste risquât de nuire par l'œuvre du pinceau à celle du crayon. Depuis que la tradition des merveilleux procédés de l'ancienne école de Bruges s'est perdue, les Allemands semblent destitués du sentiment de la couleur; et ce n'est pas, il faut en convenir, au milieu des travaux de la peinture à fresque, qu'ils paraissent devoir le retrouver.

J'ai vu dans l'atelier de M. Kaulbach une autre composition crayonnée à peine de la veille, et qui me semble témoigner d'un progrès considérable. Dans tout autre pays, et pour un tout autre homme, je ne dirais rien de plus de ce magnifique croquis; mais, dans l'ébauche que j'ai admirée, l'idée de l'artiste est aussi nette, aussi complète et aussi grande qu'elle pourra l'être lorsqu'il aura transporté ses figures sur la toile, et qu'il les aura couvertes de couleur. Cette fois, M. Kaulbach a appliqué son imagination à un événement réel; c'est dans le moule de l'histoire qu'il a jeté sa pensée de plus en plus échauffée par l'étude de Michel-Ange. Loin de rien perdre de sa puissance dans cet effort, il semble qu'il l'y ait doublée.

Le sac de Jérusalem par les Romains est le sujet qu'il a choisi; il a voulu représenter, non pas quelques traits principaux, mais la plénitude de ce formidable spectacle: vainqueurs et vaincus, les prêtres, les guerriers, les femmes, les enfants, le temple, la ville, le ciel, les juifs, les Romains, les chrétiens, tout ce qui périt dans ce siége, tout ce qui y triompha, tout ce qui en échappa, tout ce qui composait la vie du monde au moment où Titus entra, à la tête de ses légions, dans la ville condamnée, voilà ce que le regard embrasse d'un seul coup, sur cette nouvelle page. Comment faire pour qu'en décrivant successivement les groupes dont elle se compose, vous ne perdiez pas l'ensemble de vue?

A gauche, sur les derniers plans, à travers de grandes colonnades

élevées sur des marches, on aperçoit le sanctuaire du temple ; à droite, sur les mêmes plans, l'entrée par laquelle les Romains pénètrent ; au milieu du tableau, en avant des points que je viens d'indiquer, un autel, qui est sans doute placé dans une grande cour intérieure du temple où se passe la scène principale ; sur les premiers plans, devant l'autel, le grand prêtre exprimant à lui seul toutes les désolations de la ville ; à gauche les juifs maudits, à droite les chrétiens sauvés ; au-dessus de l'autel, trois zones superposées dans lesquelles les exécuteurs de la colère céleste se montrent à divers degrés, comme aux peintures de la chapelle Sixtine. Voilà l'ensemble ; voici les détails.

Au plus haut du ciel apparaissent, au milieu des nuages, les quatre grands prophètes qui, dans une attitude fière et menaçante, montrent aux juifs les livres que le peuple a méconnus, et qui ont annoncé la calamité qui le frappe. Immédiatement au-dessous d'eux, les anges descendent vers la terre d'un vol irrésistible, et secouent, avec un superbe mouvement, les épées que Dieu a mises dans leurs mains pour punir les ingrats. Entre les anges et l'autel qui est le point central de la composition, il y a encore un autre groupe ; c'est celui des trompettes romains qui, accourus en avant de la légion et foulant l'autel lui-même, sonnent, avec un geste effrayant, dans l'oreille des juifs, l'heure de la dispersion dont ils sont les messagers. Pour flatter la vanité de sa nation, M. Kaulbach a donné le costume allemand à ces terribles musiciens qui jouent l'hymne funèbre dans lequel toutes les angoisses de cette scène déchirante trouvent une voix. Les Romains entrent à droite par rangs serrés et viennent majestueusement accomplir la sentence de Dieu ; Titus à cheval est à leur tête ; il semble déjà commander au monde. Les obliques colonnades qui se dressent à gauche laissent voir, dans le saint des saints, l'arche embrasée autour de laquelle les Israélites lèvent en vain les mains vers le ciel qui ne les entend plus. Sur le haut de l'escalier du temple les deux chefs militaires de Jérusalem sont glacés par la fatalité ; leurs bras sont croisés, leur glaive demeure dans le fourreau, et sur leurs figures pâles et inclinées on aperçoit le sombre sourire d'une volonté qui s'indigne inutilement d'un malheur qu'elle n'a pu conjurer. Sur le premier plan, à gauche, sont exprimées toutes les horreurs du siége ; au milieu des scènes d'épouvante que l'histoire nous a transmises, un homme dévore sa main, une femme immole son enfant ; devant elle, à l'extrémité de cet angle, un juif s'enfuit poursuivi par un ange qui

s'est détaché de la sainte cohorte ; à la terreur profonde dont il est saisi, on sent que la course errante, qu'il va commencer à travers le monde, ne finira pas ; c'est le symbole vivant de la dispersion. Au centre, devant l'autel, le grand prêtre, debout, refuse de survivre à la ruine de la religion et du peuple, et, devenu sacrilége dans cette heure de désespoir, il se plonge une épée dans la poitrine, au milieu d'un cercle de femmes consternées, qui tombent à terre à la vue de cette impiété suprême, et laissent fuir les groupes abandonnés de leurs enfants. Ces petits enfants s'agenouillent sur le passage des chrétiens qui sortent, à droite, de la ville maudite, sous la protection de leurs anges ; ils sont accueillis dans la troupe pieuse ; et les anges eux-mêmes appellent avec la main ces représentants des générations à venir. Les chrétiens, en partant sains et saufs, ne s'aperçoivent même pas de la mort qui plane autour d'eux ; montés sur des ânes pour mieux rappeler la migration de la sainte famille, ils tiennent des palmes dans leurs mains, et lisent leurs livres sacrés ; la jeunesse, la douceur et la sérénité sont peintes sur leurs figures. Les anges qui les conduisent portent dans le ciboire l'image de celui qui les sauve et qui anéantit derrière eux la perfide Jérusalem.

A côté de cette œuvre extraordinaire, à laquelle je ne pouvais m'arracher, j'ai remarqué d'autres dessins dignes aussi d'une grande attention. L'un d'eux représentait un groupe de combattants, dans le style le plus correct des bas-reliefs antiques ; c'était quelque sujet tiré de la guerre d'Arminius contre les Romains ; et comme je m'étonnais de trouver tant de pureté dans un homme que je venais de voir si plein de fougue, j'ai aperçu trois petits cadres qui ont ajouté à ma surprise en me montrant le même artiste sous une face nouvelle. Ceux-ci retracent un roman de Schiller qui est fort peu connu chez nous, *le Malfaiteur* ; on y sent encore quelque chose de cette forte ironie de *la Maison des fous*, tempérée cependant par un esprit plus fin, et ramenée aux proportions d'une moralité ordinaire. Sans cesser d'être lui, M. Kaulbach a rencontré Hogarth ; c'est le même dessin original qui se fraye un chemin hardi entre le naturel et le comique, et qui n'abandonne jamais l'un pour l'autre ; c'est le même désir d'arriver à l'expression par le jeu des contrastes ; ce sont presque les mêmes costumes et les mêmes mœurs. Dans le premier de ces dessins, on voit le mauvais sujet prodiguant sa fortune à sa maîtresse, qui tend son tablier pour recevoir toutes les ruineuses futilités qu'il lui

apporte. Le chasseur, son rival, épie au dehors l'entrevue des amants, et attend l'heure de les perdre. Le second dessin, qui est le plus amusant, nous ouvre l'enceinte du tribunal devant lequel le chasseur a traduit son rival malheureux ; il faut voir l'admirable bouffonnerie de cette scène, le nombre des interrogateurs, des greffiers, des secrétaires qui pullulent dans tous les coins, et qui nourrissent leur embonpoint avec les profits de l'humaine faiblesse ; il faut voir le teint fleuri du juge, sa corpulence satisfaite, et l'impudence de son petit marmot qui fait des tartines entre ses jambes. Pourquoi a-t-on rassemblé tant de gens si gras, si insouciants, si oiseusement affairés, pour condamner ce maigre garçon, qui, n'ayant plus rien à manger, a tiré un coup de fusil sur un oiseau du ciel ? Dans le troisième dessin, le mauvais sujet est sorti de prison ; repoussé par sa famille, il veut, du moins, se faire bien venir des enfants du village, et leur distribue sa petite richesse ; les enfants le lapident avec sa propre monnaie ; à sa démarche indécise et à son amer sourire, on comprend que c'est au moment où la société se croit vengée, qu'elle a produit un méchant de plus. Tout cela est très-spirituellement écrit et toujours pensé avec une simplicité et une force étonnantes.

Les amis de M. Kaulbach assurent qu'il a fait récemment de grandes études de couleur ; je crois qu'elles se bornent à ce qu'un esprit intelligent peut apprendre en employant un mois à visiter les monuments de Vérone, de Padoue et de Venise. Mais à l'âge où M. Kaulbach est parvenu, peut-on si aisément suppléer à la nature ? Les peintures que cet artiste a exécutées dans les appartements de la reine, d'après le Faust de Gœthe, et qui sont pourtant une des œuvres les plus châtiées et les plus heureuses de son talent, laissent-elles encore quelque doute sur sa vocation ? Par sa pensée hardie, par ses compositions puissantes, par son dessin original, l'auteur de *la Maison des fous* montre assez tout ce qu'il y a de généreux et de fécond dans la nouvelle école allemande ; par la froideur de l'exécution, par l'absence radicale du coloris, il en signale aussi les imperfections et les excès. Les vrais amis de l'art décideront si les défauts sont suffisamment compensés par les avantages.

Au XVII[e] siècle, les artistes allemands qui allèrent faire leurs études en Italie, subirent l'influence des derniers ouvrages de l'école de Venise, et de celle de Bologne, et prirent pour la beauté et l'élégance suprêmes les boursouflures de la décadence. L'exemple de M. Kaul-

bach m'autorise à conjecturer que les essais tentés de nos jours pour restaurer l'élément simple et primitif de l'art, détermineront les nouvelles limites du style, au point marqué par les maîtres les plus robustes et les plus fiers de la renaissance. Il n'y a pas longtemps que, lorsqu'on parlait de la peinture florentine, c'était pour accuser de manière le grand sentiment du dessin qu'elle a manifesté sous toutes les formes, et à travers toutes les époques; aujourd'hui, les écoles qui sentent le besoin de se régénérer, comprennent bien qu'elles n'ont rien autre chose à faire que de sauter par-dessus la tradition vénitienne, d'où toute la décadence a procédé, pour ressaisir, avec la tradition florentine, le germe pur et primordial de l'art. Le dessin est la langue même de la peinture, dont les couleurs ne sont que le bruit. Florence est comme un livre sacré où sont écrits tous les dialectes de ce langage divin; les esprits à qui une organisation énergique, de hautes pensées, d'austères spectacles ont fait contracter l'habitude de l'accent grave, trouveront dans l'étude de Cimabue, une introduction aux grandeurs sévères de l'art byzantin; ceux au contraire qu'une nature délicate, une imagination heureuse, un ciel piquant auront doués de l'accent aigu, rencontreront dans Giotto le type de l'expression naïve, de la mélodie simple et animée, de la grâce vive; ceux enfin que les idées de notre époque, les tristes retours, les mouvements désordonnés, les abattements et les élans extrêmes, les caprices même les plus sombres ou les plus ardents, invitent à chercher des formes composées, pourront encore, dans les œuvres de Léonard de Vinci, de Michel-Ange et de leurs contemporains, puiser les éléments d'un idiome déjà mêlé et pompeux, au fond duquel subsiste cependant d'une manière impérissable le souvenir protecteur des hautes époques.

XXVII.

ΟΙ ΠΕΡΙ ΑΥΤΟΝ.

Sans promettre d'aussi fermes appuis à la dynastie de Cornélius, les autres élèves du maître méritent cependant qu'on les considère.

Outre l'honorable désintéressement avec lequel ils s'effacent devant la gloire de l'artiste dont ils ont exécuté les dessins, ils ont aussi à nous offrir le talent de leurs propres ouvrages. Le premier travail auquel on les appliqua, lorsqu'ils arrivèrent de Dusseldorf, est un vaste ensemble de peintures à fresque qui résument l'histoire des princes bavarois. Huit siècles se sont écoulés depuis que la maison de Wittelsbach règne dans le midi de l'Allemagne. On a choisi, dans les arcades qui entourent le jardin de la cour, seize champs architectoniques, sur lesquels on a voulu retracer une action militaire et une fondation pacifique de chacun des huit siècles de la maison souveraine; dans les courbures qui reposent sur les piliers, on a reproduit par des figures allégoriques le caractère des princes dont les tableaux opposés célèbrent la vie. Les figures valent mieux que les tableaux, par l'excellente raison que l'art allemand se prête plus facilement à la pensée qu'au mouvement. La muraille du portique où ces fresques sont peintes étant directement exposée à la pluie, l'humidité a gâté et taché leurs couleurs, qui devaient bien aussi avoir la crudité native des premiers essais de M. Cornélius. Des têtes de caractère, une ordonnance bien entendue, des motifs expressifs et savants, doivent faire pardonner ce que le premier aspect de ces peintures détrempées peut avoir de blessant.

Parmi les jeunes gens qui ont concouru à l'exécution de ces fresques sous la direction de M. Cornélius, et que de tous les points de l'Allemagne le maître avait successivement attirés autour de lui, quelques-uns se sont distingués par des qualités plus marquées. Eberle, de Dusseldorf, qui est mort en 1832, âgé de vingt-six ans, annonçait un génie grave et élégant tout ensemble, dont quelques beaux dessins symboliques, recueillis par mademoiselle Linder, donnent la plus haute opinion. M. Ch. Hermann, né à Dresde au commencement du siècle, poursuit, au milieu des transformations de l'école dont il est un des plus anciens élèves, le style austère, la manière roide et serrée, des premiers temps; il a beaucoup coopéré aux peintures de l'église Saint-Louis. M. Forster, né aussi dans les premières années du siècle, à Altenbourg, en Saxe, d'une famille qui s'est livrée avec succès à la carrière des lettres, a lui-même reçu les hauts grades universitaires, et épousé la fille d'un des écrivains les plus originaux de l'Allemagne, de Jean-Paul; c'est un des esprits les plus cultivés de l'école. M. Foltz, né à Bingen en 1801, saisissant la nature avec

facilité, l'exprimant avec gaieté et avec abandon, est parmi ceux qui ont le plus vivement rompu avec les pratiques sévères du maître et avec les enseignements de l'académie. M. George Hiltensperger, né à Haldenwang, près de Kempten, en 1806, avait puisé dans l'ancienne académie de Munich une habileté réelle à laquelle les principes des novateurs et l'amitié de M. L. Schwanthaler, l'illustre sculpteur, ont donné une excellente application. M. Wilhelm Lindenschmidt, né à Mayence en 1806, auteur d'une grande fresque peinte avec talent sur la façade de l'église du village de Sendling, est un des artistes les plus élégants qui aient su élever le genre aux limites de l'histoire. M. Eugène Napoléon Neureuther, né en 1806, à Munich, formé d'abord au paysage, est entré dans l'école de M. Cornélius en 1828. Il y remplit une fonction particulièrement honorée en Allemagne, celle de dessiner des fantaisies, des ornements, des arabesques; il a traité avec beaucoup de verve toute cette partie accessoire aux arcades du jardin de la cour et à la Glyptothèque. Gœthe lui-même a loué les caprices de cette imagination toute gracieuse. Venu à Paris à la fin de l'année 1830, M. Neureuther y a orné de figures nos chants patriotiques; on comprendra sans peine que nous ne partagions pas, au sujet de ces compositions remarquables, le dédain officiel des Allemands.

Après s'être en quelque sorte essayés dans les fresques des arcades, ces artistes furent appelés à décorer les appartements du roi et ceux de la reine des peintures dont je vous ai trop longuement parlé pour y revenir. On leur adjoignit à cette époque un jeune homme plein de vivacité et d'esprit, M. de Schwindt, né à Vienne en 1802, et à qui son humeur, naturellement indépendante et satirique, faisait chercher une société plus animée que celle de l'Autriche. M. J. Schnorr s'est depuis lors particulièrement attaché ce talent agréable et facile. Le château de Hohenschwangau, que le prince héréditaire de Bavière a fait restaurer, au pied des Alpes du Tyrol, a été orné aussi d'une manière charmante par ces brillants pinceaux, dont les œuvres semblent participer du charme de l'école française autant que de la sévérité de l'école allemande. M. le professeur Zimmermann leur a fourni une nouvelle occasion de se signaler en leur confiant l'exécution des cartons qu'il a dessinés pour les loges de la Pinacothèque.

Ces loges, au nombre de vingt-cinq, doivent représenter une histoire abrégée de la peinture moderne. Les treize que j'ai vues terminées

offrent la biographie des peintres italiens jusqu'à Raphaël. La première exprime la pensée dominante de l'école bavaroise, qui était aussi celle des anciennes écoles italiennes, l'alliance de la religion et des arts. La seconde est pour ainsi dire une introduction d'histoire générale du moyen âge à l'histoire particulière de la peinture du même temps. La troisième nous montre Cimabue, qui apprit des Byzantins l'art qu'il enseigna à Florence. La quatrième est consacrée au Giotto, qui ouvrit, à la fin du XIIIe siècle, la série des artistes de la seconde époque; la cinquième à fra Beato Angelico, de Fiesole, qui, au commencement du XVe siècle, devint illustre en ne voulant être que saint, et qui donna à la grâce de la seconde époque toute l'austérité et ensemble toute la douceur de ses célestes rêveries; la sixième à Masaccio, qui, vers le même temps, ouvrait le seuil de la troisième époque et frayait la voie au Vinci, à Raphaël, à Michel-Ange; la septième au Perugino, qui, durant la dernière moitié du XVe siècle, fit éclore les dernières fleurs de la seconde époque, les plus odorantes, les plus vives, les plus richement parées; la huitième à Mantegna, au Ghirlandajo, à Luca Signorelli, à André del Sarto, qui, avant Raphaël ou de son temps, firent des emprunts divers à l'antiquité païenne; la neuvième à Léonard de Vinci, le maître le plus complexe de la renaissance; la dixième au Corrége, qui excella dans la grâce enjouée et dangereuse de la troisième époque; la onzième à l'école vénitienne, qui donna au byzantinisme, dont elle émanait plus particulièrement que toutes les autres écoles, ses derniers et ses plus imprévus développements; la douzième à Michel-Ange, qui reproduisit aussi à sa manière la première époque dans la dernière; la treizième enfin à Raphaël, en qui toutes les traditions de l'art religieux se mêlèrent aux plus belles inspirations du polythéisme renaissant, et qui dut au miraculeux accord de ces influences si diverses sa perfection sans rivale parmi les modernes. Chacune de ces loges représente non-seulement les traits principaux de la vie du peintre auquel elle est consacrée, mais aussi la figure symbolique de son génie et les portraits de ses élèves. La pensée d'un semblable travail n'a sans doute pas besoin d'être louée; si l'ordonnance de l'exécution manque de suite et de grandeur, c'est que dans cette histoire de l'art moderne, dont ils ont fouillé les monuments avec tant d'ardeur, les Allemands n'ont pas encore apporté la lumière des principes, si admirablement appliqués par Winckelmann à l'histoire de l'art antique.

Indépendamment des peintres qui suivent, avec plus ou moins de liberté, la voie ouverte par MM. Cornélius et Owerbeck au sein des hautes époques de l'art moderne, l'Allemagne du midi a produit des hommes de talent qui se sont frayé une tout autre route. Je vous ai parlé de M. L. Schwanthaler, dont les beaux dessins se rattachent directement au principe de l'antiquité grecque. Ce n'est pas encore ici le lieu de juger un artiste qui veut être avant tout considéré comme sculpteur; mais je ne dois pas renvoyer plus loin ce que j'ai à dire sur un des excellents ouvrages de M. Neher, que je retrouverai pourtant aussi dans un autre endroit. Une des vieilles portes de Munich, celle qui conduit à l'Isar, et qui a gardé le nom de cette rivière, a été restaurée d'après l'ancien plan par les ordres du roi actuel; elle dessine un triangle, dont chaque extrémité est marquée par une grosse tour. Sur la muraille qui unit les deux tours antérieures, M. Neher a exécuté à fresque, avec l'aide de M. Kœgel, une grande frise, haute de huit pieds, longue de soixante et quinze et qui est sans contredit une des meilleures choses que j'aie vues en Bavière. Cette peinture représente l'entrée triomphale de l'empereur Louis le Bavarois, qui fut le premier artisan de la prospérité de la ville. L'empereur, à cheval, occupe le milieu de la composition; devant lui sont les cavaliers qui ouvrent la marche, les magistrats, le clergé, la population, qui sortent de la cité pour venir à sa rencontre; derrière lui, viennent, sur leurs chevaux, les princes et les prélats qui forment son cortége. Le style de ce morceau est aisé, sans jamais cesser d'être noble; les airs de tête sont fièrement et naturellement caractérisés; les chevaux sont animés d'un beau mouvement; la couleur a une chaleureuse clarté qui convient parfaitement au genre de la fresque. Je reprocherai aux artistes de Munich de ne point apprécier comme il convient tant d'excellentes qualités; je ne vois rien qu'on doive plus louer que la liberté, lorsqu'elle s'ajoute à l'élévation.

Je saisirai cette occasion pour vous citer le nom d'un artiste qui, dans un royaume voisin de la Bavière, se distingue aussi par le mouvement sage et par l'élégance de ses compositions. Le roi de Wurtemberg a voulu faire représenter dans son palais, à Stuttgard, les principaux événements de ces chroniques de Souabe, que L. Uhland a si admirablement chantées. M. Gegenbauer, peintre du roi, chargé d'interpréter à son tour les chansons épiques du poëte, en a tiré les sujets de grandes fresques dont le naturel et l'éclat répondent aux

qualités de son modèle, mais qui sont mal à l'aise dans des salles trop petites. Le *Siége de Stuttgard par l'empereur Rodolphe de Habsbourg*, l'*Entrée du comte Eberhard dans la ville de Tubingue*, la *Conquête de la bannière de l'Empire par Ulrich le bien-aimé*, la *fuite du comte Eberhard-le-Larmoyeur, surpris par ses ennemis*, l'*Assaut qu'il donne au château de Berneck*, la *Victoire qu'il remporte à Defingen, où il perd son fils chéri,* sont des pages animées et brillantes qui ne perdent rien au voisinage des travaux plus savants et plus recherchés de l'école de Munich; on y croirait voir une imitation de la manière vivante et réelle de M. Horace Vernet, si quelques effets romantiques n'avertissaient que le pinceau qui les a produits a conservé toutes les habitudes de l'imagination allemande.

Dans l'Allemagne du midi, dans la Bavière même, j'aurais encore à vous signaler un grand nombre de peintres remarquables, si je considérais leur talent et non pas les lumières qu'ils peuvent apporter pour la solution des grands problèmes qui intéressent l'art contemporain. Le paysage, par exemple, et le genre sont cultivés à Munich par des artistes qui ne manquent ni de délicatesse, ni d'observation, ni d'esprit, et dont j'ai vu des compositions propres à être partout appréciées; mais ce n'est là ni votre affaire ni la mienne. Un seul paysagiste ayant participé en quelque façon à l'inspiration dominante de l'école, m'oblige à faire ici une exception en sa faveur. M. Louis Rottmann, né en 1798, près de Heidelberg, entreprit, en 1825, un voyage en Grèce, lequel, joint à un entraînement naturel à suivre les révolutions de la mode, lui suggéra la pensée d'élever le paysage à la hauteur du syle monumental. Animé par cette louable intention, il a peint d'abord dans les appartements supérieurs de la Résidence de Munich des paysages historiques, où il a essayé de retracer tout ensemble des sites et des scènes populaires de l'antique Hellade. Quand on a vu ces belles pages symboliques où Léopold Robert a déposé le sentiment de la nature et de la vie des principales contrées italiennes, il est fort difficile d'être satisfait des efforts d'un talent qui n'a que de l'éclat et de l'esprit pour vous séduire. Aussi ne vous arrêterai-je pas plus longtemps devant les scènes pittoresques de M. Rottmann; vous y chercheriez en vain quelque conception frappante, une intime harmonie entre les figures et les lieux auxquels elles servent d'ornements.

Sous les arcades du jardin de la cour, à côté des fresques historiques

dont je parlais tout à l'heure, M. Rottmann a peint, toujours à fresque, vingt-huit paysages qui montrent son talent sous un jour plus favorable et plus vrai. Ceux-ci cependant sont moins soignés et moins étudiés; mais la manière leste et hardie dont ils sont jetés, leur donne quelquefois un aspect qui saisit comme celui d'une belle ébauche. Il y en a dans le nombre, par exemple ceux qui représentent Florence et Rome, qui sont d'une négligence détestable; plusieurs autres sont d'un goût médiocre; mais le *château de Trente*, le *Lac de Némi*, le *Golfe de Baya*, les *Rochers des Cyclopes*, le *théâtre de Taormina*, *Scylla et Charibde*, sont des motifs habilement compris et grandement esquissés. N'allez pas coire pourtant que ce soient des interprétations scrupuleuses de la nature : ce sont des croquis fantasques qui expriment plutôt la pensée que les formes du lieu qu'ils veulent reproduire; c'est une idée vivement conçue, rapidement saisie, hâtivement exécutée, par un procédé qui ressemble beaucoup à ce que nous appelons *chic* dans notre pays, mais plus large, plus intelligent, et quelquefois plus bizarre. La couleur de ces paysages est encore plus conventionnelle que leur forme ; elle est composée de l'assemblage de trois tons principaux, le bleu, le jaune et le violet, qui sont habilement nuancés. L'effet général est ce qu'il doit être; c'est de la peinture qui est bien placée au grand air. Au-dessus de chacune de ces fresques on lit un dystique allemand de la main du roi. Les sites qui ont été reproduits sont les points principaux de l'itinéraire que ce prince a suivi lorsqu'il a parcouru l'Italie. On annonce que M. Rottmann est chargé de peindre de la même manière un voyage en Grèce dans les arcades que l'on construit actuellement au fond du jardin de la cour, pour faire suite à celles que nous venons de parcourir. Le talent de M. Rottmann consiste à savoir faire des croquis et des abrégés; je ne pense pas qu'il ait jamais rien à gagner en essayant de dépasser les bornes de ce genre.

DE L'ARCHITECTURE

ET DE LA PEINTURE DANS L'ALLEMAGNE DU NORD.

XXVIII.

Dusseldorf.

Située sur la rive droite du Rhin, dans une contrée découverte, où viennent aboutir les plaines de la Westphalie et celles des Pays-Bas, la ville de Dusseldorf semblait destinée par la nature même à former une sorte de compromis entre le génie de l'Allemagne et celui des États néerlandais. Son importance ne datant que du dernier siècle, ni l'histoire, ni l'art, n'ont eu le temps de lui imprimer un caractère propre qui pût agir sur les esprits, et balancer l'influence du climat et des sociétés voisines. Aussi, l'École qui a pris racine en ce lieu, est-elle, au rebours de celle de Munich, constituée sur les principes de l'indépendance absolue et de l'exacte imitation de la nature.

Dusseldorf ne renferme pas un seul monument historique; le dernier siècle lui-même s'y montre à peine dans les ornements profanes et contournés d'une église de jésuites, et dans les constructions froidement régulières d'un palais qui est aujourd'hui le siége de l'académie. Dispersés dans trois quartiers, qui n'ont presque entre eux aucun lien, les maisons offrent, dans le plus ancien, les hauts pignons hollandais; dans un autre, les lignes uniformes et perpendiculaires d'un camp militaire; dans le plus nouveau, la diversité des goûts de l'époque récente. Sur les ruines des vieilles fortifications que notr canon a renversées, un de nos généraux a fait planter un beau jardin

anglais ; et l'eau des noirs fossés, qui baignaient autrefois le pied des bastions, ne reflète plus aujourd'hui que l'aimable verdure des pelouses et des ombrages. L'architecture, n'ayant aucun modèle dans cette ville, n'y a aucun intérêt présent ; elle n'offre aux peintres qui s'y sont établis aucune occasion de développer les grandes ressources, et d'étudier les hautes époques de l'art ; ne leur donnant pas, comme à Munich, des fresques à peindre, elle les laisse dans l'ignorance des austères beautés du style. Il était pourtant nécessaire qu'un architecte apprît les règles de la perspective aux élèves de l'académie ; M. Wiegmann, qui a été chargé de ce soin, professe une admiration exclusive pour les plus anciens monuments de ce qu'on appelle, au delà du Rhin, l'architecture allemande ; il doit être assez curieux d'entendre ce jeune homme célébrer les antiques traditions, dans le sein d'une école qui n'en reconnaît aucune, au milieu d'un peuple tout nouveau, sur un sol désert. C'est lui qui, par un livre dont ses amis mêmes blâment la violence, a donné le signal des tempêtes déchaînées contre M. de Klenze.

En l'absence de l'architecture qui seule peut enseigner le style, la sculpture, qui enseigne le dessin, est-elle florissante à Dusseldorf ? Elle y est, au contraire, absolument inconnue. Un des professeurs les plus distingués de l'académie, M. Sohn, fait dessiner ses élèves d'après l'antique. Mais qu'est-ce que l'étude de la bosse, auprès de la pratique de la statuaire elle-même ? Phidias ne précéda-t-il point Parrhasius ? Donatello et Ghiberti ne sont-ils pas les vrais instituteurs de Masaccio ? N'est-ce pas en taillant les tombeaux de Jules II et des Médicis, que Michel-Ange se formait, même à son insu, sans doute, à peindre la chapelle Sixtine ?

Peut-on, du moins, trouver à Dusseldorf, dans une nature ardente, le sentiment de la couleur ? Au pied des murailles de l'académie, le Rhin promène ses immenses flots pâles, au delà desquels s'étendent sans fin des prairies jaunissantes ; le ciel germanique jette, sur toute cette vaste plaine, son dôme humide et gris. Ce que les Hollandais avaient fait autrefois dans leur société toute neuve, au milieu de leurs canaux, de leurs pâturages et de leurs brumes, est donc devenu l'unique ressource des artistes de Dusseldorf. S'enfermer dans l'atelier avec quelque modèle dont on étudie les moindres traits, durant les longues heures d'une vie uniforme ; copier scrupuleusement les arbres rares, les petits brins d'herbe qu'on a devant soi ; être envers

le peu qu'on possède de la nature d'autant plus religieux qu'elle est elle-même plus avare et plus sévère, tout au plus s'élever à un sentiment contenu de l'existence privée et du paysage mélancolique, tels sont les exemples que les peintres des Provinces-Unies ont légués à ceux du duché de Berg. Joignez à ces influences confirmées par le climat, d'une part, les procédés de l'ancienne école française qui depuis Langer se sont maintenus à l'académie, en dépit de toutes les innovations; d'autre part, l'autorité qu'est venue donner au naturalisme moderne celui des anciens peintres allemands remis en honneur par le romantisme. Van Eyck, Gérard Dow, Vien, composent, si l'on peut parler ainsi, la formule historique des origines et des éléments constitutifs de l'école de Dusseldorf. Albrecht Duerer en marquerait, ce me semble, le plus haut idéal.

Je ne saurais trop m'étonner que M. Schadow ait été destiné à surveiller le développement de ces principes, qui me semblent entièrement contraires à ceux qu'il a lui-même embrassés. Né à Berlin en 1789, Frédéric Wilhelm Schadow est fils du sculpteur qui a élevé les statues des généraux du grand Frédéric sur les places de la capitale de la Prusse, et qui préside encore aujourd'hui l'académie des beaux-arts de cette ville. Les premières études, faites sous les yeux d'un père dont l'âge suffit pour caractériser le goût, n'avaient été ni bien longues ni bien fructueuses, lorsque se fit sentir, au sein des écoles du nord, le premier ferment des idées romantiques. En 1811, M. Wilhelm Schadow partit, en compagnie de son frère Rodolphe, pour Rome, où, dès l'année précédente, M. Owerbeck avait été chercher un refuge; en Italie, son nom et la date même de son arrivée le recommandèrent mieux que n'aurait pu faire son talent à peine ébauché; quelques peintures à l'huile, où l'on pouvait observer une reproduction laborieuse et froide de la nature, n'avaient pu donner une grande idée de son mérite, lorsqu'en se convertissant du protestantisme au catholicisme, comme la plupart des artistes au milieu desquels il vivait, il contracta une passion instantanée pour tous les sujets où le mysticisme pouvait se donner carrière; en appliquant le système symbolique de la première époque de l'art moderne aux formes naturelles, grêles et élancées de la seconde, il se fit une sorte de manière, que les conditions organiques de sa nature et le développement même de son esprit contiennent dans des limites étroites. Il revint à Berlin en 1819, y fut accueilli par le parti jeune de la cour,

et peignit quelques tableaux pour les temples de son ancienne religion, jusqu'à ce que la direction de l'académie de Dusseldorf, ayant été définitivement abandonnée par M. Cornélius, il la sollicita et l'obtint. Ce fut en 1827 qu'il en prit possession ; la première exposition des ouvrages de ses élèves, qui eut lieu en 1828, donna la mesure de son enseignement, tout en faisant clairement pressentir la déviation inévitable qui allait suivre. Aux grandes et fortifiantes ambitions de la peinture monumentale, que M. Cornélius avait toujours entretenues autour de lui, on vit aussitôt succéder le soin modeste et scrupuleux de la peinture à l'huile, la recherche de la nature et de l'allégorie tout ensemble, l'affectation d'une certaine couleur pâle, d'un certain dessin patient et sec, d'une certaine vérité sobre, que j'appellerai volontiers un naturalisme à jeûn. Il y a une sagesse, née de l'indifférence du tempérament et de l'orgueil de l'esprit, qui est fort à redouter dans les temps de révolution. C'est elle qui condamne aujourd'hui M. W. Schadow à diriger une académie où ses opinions et ses croyances même reçoivent des démentis chaque jour plus violents. Catholique, partisan du symbolisme, écrivant même en faveur de la doctrine de l'idéal, il voit le protestantisme, l'imitation de la nature, la souveraineté individuelle se constituer en école, sous ses yeux, par la main de ses élèves.

Les tableaux de M. Schadow ne sont point nombreux. J'ai vu à Berlin, dans l'église gothique bâtie récemment sur le marché du Werder, les *Évangélistes*, qui ne sont remarquables que par la continence parfaite dont le peintre y a fait preuve. L'église des jésuites de Dusseldorf possède deux tableaux de la même main, tous deux assez ambitieusement composés d'une seule figure. La Vierge, que le premier représente, n'a de rapport sensible ni avec les grandes figures consacrées, ni avec la nature ; le Christ, qui est le sujet du second tableau, rappelle l'idéal de la seconde époque de l'art par la maigreur et l'élévation de ses formes, par la finesse du type et du modelé ; mais par la froideur de l'exécution, il accuse trop les laborieux efforts d'une nature insuffisante ou d'un siècle sans foi. A l'académie, on peut voir un ouvrage que M. Schadow a interrompu pour aller rétablir sa santé en Italie, et qui représente les vierges folles et les vierges sages sur le seuil de l'éternité, à l'instant où le Christ vient en ouvrir les portes. D'un côté les vierges folles ont laissé éteindre leurs lampes, et elles se sont endormies avec des songes trompeurs ; de l'autre les vierges sages veillent sur la lumière,

et attendent avec prudence l'arrivée du juge. Ce sujet heureux a été traité par quelque sculpteur de la renaissance sur les pilastres de l'une des portes latérales de Saint-Sébald à Nuremberg ; il semble que M. Schadow, après avoir vu ces figures, ait supposé que, la porte s'ouvrant, le juge paraissait, dans l'attitude de la clémence, enveloppé de la lumière immortelle qui baigne les profondeurs célestes : voilà, en effet, tout son tableau. Le Christ qu'il y a peint se rapproche aussi du type de la seconde époque, plus, il est vrai, par la douceur lumineuse du corps et par les cheveux légers flottant sur le cou, que par la tête, qui manque peut-être de naïveté et d'expression à la fois ; parmi les vierges, il y en a qui sont des rêves un peu pâles, et d'autres qui sont de portraits trop avoués. La meilleure peinture de M. Schadow que je connaisse, est un portrait de femme qui se trouve à Berlin dans le beau cabinet de M. Wagner, et qui, pour la perfection du travail, sinon entièrement pour la sévérité du dessin, m'a rappelé, quoique de loin, la manière de M. Ingres.

Le véritable chef de la nouvelle école de Dusseldorf, c'est M. Charles-F. Lessing. Ce jeune homme, né en 1808 à Wartenberg en Silésie, est le petit-neveu de l'illustre auteur du *Laocoon*. Dès l'âge de vingt ans, il se fit remarquer parmi les élèves de M. W. Schadow ; en 1830 il fixa plus particulièrement l'attention, en exposant un tableau où il avait représenté un roi et une reine assis sur la terre et pleurant. Quel était le deuil que portaient ces personnages souverains ? Était-ce celui de leur fils descendu au tombeau ? Était-ce celui de leur majesté méconnue par le siècle ? Le champ était ouvert à la rêverie allemande. Outre sa hardiesse, M. Lessing faisait louer dès lors sa touche habile et ferme, et son scrupuleux respect pour la nature, lequel s'alliait encore avec une sorte de symbolisme. Ses instincts s'étant de plus en plus développés, il place aujourd'hui l'art tout entier dans l'imitation de la réalité, en lui donnant un sens à la fois strict et élevé, qu'on ne lui assigne, à ce qu'il me semble, nulle autre part. Il pense qu'un artiste est le produit direct du pays où il est né, qu'il en reçoit une vie propre, qu'il doit ne jamais en sortir, mettre toute son ambition à en exprimer fidèlement l'esprit et la forme, en un mot donner aux fleurs de son génie le caractère du sol qui nourrit ses racines. Il soutient ce système avec la ténacité d'une humeur naturellement sombre et concentrée, ne discutant pas, ne causant pas même, agissant par l'exemple plus que par la parole,

et ne prenant d'autres distractions à un travail opiniâtre que celles qu'on peut trouver dans la solitude des bois et dans les silencieuses fatigues de la chasse. Par cetteardeur toute latente, par la physionomie même du visage, il ressemble à Léopold Robert, qui s'était aussi, à sa façon et dans un climat plus heureux, élevé à l'intelligence de l'homme par celle de la nature.

Il ne faut donc pas être surpris si les œuvres de M. Lessing sont ordinairement consacrées à célébrer les protestations les plus vives auxquelles le sentiment de la liberté et l'esprit de race aient entraîné les Allemands. On a vu à Paris, dans l'une de nos dernières expositions, le tableau de la *Prédication des hussites*, et on a pu y prendre une idée de la direction morale de l'auteur, de la conviction passionnée avec laquelle il se rattache au principe de la réformation. Le carton de cette page a un caractère plus vif encore, plus prononcé, plus grand surtout. La peinture me semble avoir refroidi et diminué l'impression de ce précieux dessin.

Un autre ouvrage que j'ai pu considérer dans l'atelier même de l'artiste, m'a montré avec quelle persévérance M. Lessing poursuit la pensée de la liberté religieuse, et par quelle fatalité il est conduit à restreindre dans l'exécution l'effet de ses conceptions premières. Cette nouvelle composition représente Jean Huss devant le concile de Constance; tracée dès 1837 dans une esquisse à la mine de plomb, ébauchée ensuite dans une autre esquisse colorée, elle venait d'être dessinée sur une grande toile lorsque j'ai été admis à l'examiner. Quelle différence dans les trois traductions successives d'une même idée! La première esquisse est d'un dessin ample, puissant, animé, qui semblait fait pour être couvert d'une belle couleur vénitienne; Jean Huss y paraît debout, simple, fervent, au milieu du cercle de ses juges qui, à sa vue, laissent éclater toute la diversité de leurs sentiments. Les évêques opulents et fleuris considèrent le pâle réformateur avec une surprise toute nonchalante; quelques-uns font voir que, parfaitement indifférents au fond des choses, ils ne songent qu'à jouir du spectacle d'un esprit jouant savamment avec les difficultés de la théologie, avec les artifices de la parole; d'autres, moins intelligents, se penchent à l'oreille des docteurs placés derrière eux, pour leur demander des éclaircissements, et un avis. La fureur des moines célestins, placés aux derniers plans, contraste avec le scepticisme superbe et repu des prélats, et présage les cruautés du dénoû-

ment. La tournure tout à fait grandiose qu'on admire dans ce croquis commence à s'altérer dans l'esquisse peinte ; à l'ironie énergique et pourtant contenue succède une gravité plus décente mais plus sèche ; un des plus beaux évêques et son docteur ont été remplacés par trois cardinaux assis, dont les inflexions sévères et pareilles sont comme le cri solennel et trois fois répété de la croyance catholique ; mais si la composition a gagné ce groupe admirable qui appartient au style sublime, elle a vu amoindrir, sans effet, la plupart des autres parties. Transportés enfin dans un cadre plus vaste, tous ces personnages y ont encore tellement perdu de leur puissance et de leur santé, que ce ne sont plus que de grands corps maigres et décharnés supportant de petites têtes qui ne suffisent pas à l'expression que le peintre a voulu leur prêter. L'habitude prise par l'école de Dusseldorf de dessiner d'abord avec le plus grand soin ce qu'on doit peindre ensuite sur la toile, l'étude excessive de ces espèces de cartons, refroidissent la chaleur salutaire de la première pensée, et absorbent toutes les forces qu'il faudrait réserver pour l'exécution. Michel-Ange disait qu'il fallait concevoir avec feu, et ne faire usage de la réflexion qu'au moment décisif où l'on prenait le pinceau.

Dans un grand tableau de M. Lessing, que possède l'Institut de Francfort, et qui montre, en une scène sombre, la tyrannie s'expliquant par l'athéisme, on regrette que le même appauvrissement de toutes les formes diminue l'impression d'une composition simple et d'une sage couleur. Ezzelino da Romano, ce Néron du moyen âge, y est représenté dans son cachot, refusant les secours et le pardon que deux moines lui apportent au nom de la religion. La maigreur de ces trois figures n'a rien qui rappelle l'essor idéal des œuvres de la seconde époque de l'art ; elle s'allie avec une imitation minutieuse de la nature qui vient lui donner je ne sais quoi de vulgaire et de mesquin.

Les paysages de M. Lessing, qui sont sans contredit les plus remarquables qu'on fasse aujourd'hui en Allemagne, montrent son talent et son système sous leur vrai jour. Ce jeune artiste y reproduit avec plaisir les effets les plus prosaïques de la nature, et ses plus petits détails ; mais il se fait pardonner ces défauts par le grand aspect qu'il sait néanmoins donner à l'ensemble. Il a exécuté de la sorte pour M. Wagner, de Berlin, deux tableaux tout différents l'un de l'autre. Dans le premier, qui représente un village assis au pied de grands

rochers nus, au bord d'une prairie qu'arrose une eau claire, il ne s'est évidemment proposé que de copier avec exactitude un site donné ; cependant par l'énergie même des oppositions, par la distribution hardie du jour, il a sauvé la trivialité littérale des parties et il est parvenu à fournir matière à de longues rêveries. Dans le second, il ne saurait avoir voulu faire qu'un jeu téméraire d'imagination; il y a peint, au premier plan, un vaste rocher tout dévoré par l'ombre, au sommet duquel un château, noir aussi, dessine sa sombre silhouette sur les lumières du fond ; il a fait glisser le jour dans une fissure profonde qui mesure toute la hauteur de la paroi, et sur laquelle le pont-levis est dressé; il a jeté, au pied de la montagne, un lac désert, et, sur les pentes, le chevalier gravissant en petite compagnie les roches désolées qui portent au voisinage du ciel sa formidable forteresse. L'imitation scrupuleuse des détails ramène ce sujet fantastique aux conditions de la plus expresse réalité. On peut faire la même remarque sur un paysage du musée de Cologne, qui représente un cercueil déposé sous le portique d'un cloître byzantin, au milieu de plantes lugubres et rachitiques qui s'affaissent sous le poids de la neige. On retrouve des qualités analogues dans une composition du livre publié sous le titre de Chansons et Images (*Lieder und Bilder*), où le duc Éric est peint, d'après la ballade de L. Uhland, sous la garde de son chien, à l'abri de sa haute et rude charpente. Ruysdael aussi avait trouvé le secret de produire de grandes impressions poétiques tout en ne paraissant être qu'un fidèle et minutieux observateur de la nature. Ce n'est pas au génie qui sait les plier à ses besoins, c'est aux élèves dont ils dépravent les facultés, que les systèmes faux sont funestes.

M. Bendemann représentait naguère à Dusseldorf une croyance qui contribuait, non moins puissamment que celle de M. Lessing, à neutraliser l'influence du directeur de l'académie. Ce jeune homme, né à Berlin en 1811, appartient à une race qui, longtemps opprimée, semble aujourd'hui vouloir ajouter l'illustration de l'art à la puissance de l'industrie. Il se fit remarquer à l'exposition de 1832 par le tableau des *Juifs en captivité*, qui appartient au musée de Cologne, et qui représente un groupe simple, assis au bord du fleuve de l'exil, au pied de l'arbre auquel sont suspendues les harpes de Sion. Les lignes rondes de l'art byzantin, qui ont dû éclore spontanément sous le crayon du peintre de cette scène hébraïque, n'empêchent pas son

œuvre de ressembler presque de tous points aux ouvrages que l'école française produisait, il y a quinze ans, dans le passage de l'école classique de David aux grandes tentatives de nos romantiques. C'est du naturalisme légèrement relevé par l'imitation de quelques types syriaques. Le *Jérémie sur les ruines de Jérusalem*, que nous avons vu au Louvre, peut se rapporter aux mêmes principes, quoique, dans la figure du prophète, la ligne byzantine se dégage avec plus de force, et que, dans les femmes qui l'entourent, se fasse sentir une élégance plus réservée et plus noble. Il me semble que M. Bendemann devrait chercher, avec plus d'efforts encore, dans l'étude de sa race, dans les souvenirs de sa religion, les traces de ce grand style oriental que personne ne pourrait appliquer mieux que lui aux représentations bibliques. Deux dessins qu'il n'a point exécutés m'ont frappé par la naïveté unie à la réflexion. Le premier représente Booz et Ruth sous des traits un peu germaniques; le second, une moisson dont les épis, au lieu d'être rassemblés sur un seul point comme dans le chef-d'œuvre de Léopold Robert, sont au contraire dispersés dans les champs, sous les arbres voisins, aux approches de la maison, avec une liberté pleine non-seulement de grâce mais de science. M. Bendemann s'est rendu récemment à l'invitation du roi de Saxe, qui l'a appelé à prendre place à l'académie de Dresde et à décorer quelques-uns des ses appartements. Il a entraîné avec lui M. Jules Hubner, né en 1806, à OEls, en Silésie, esprit réfléchi et cultivé, qui avait pris dans l'école de Dusseldorf le rôle de critique et de modérateur. Cet artiste s'est fait connaître par des ouvrages où le dessin et la couleur sont largement employés; il a peint, pour la galerie de M. Wagner, de Berlin, une ingénieuse image du Christ enfant, et pour l'institut de Francfort un grand tableau de Job, dont toutes les têtes, hautement conçues et encadrées par les ruines magnifiques du palais renversé, se détachent sur une mer orageuse avec une vigueur et un effet qu'envieraient nos plus habiles maîtres.

M. Charles Sohn, né à Berlin en 1807, professeur de dessin et d'antique à l'académie, sans se départir du réalisme qui est le caractère des artistes du nord, cherche à s'élever comme firent, au seizième siècle, certains élèves d'Albrecht Duerer, jusqu'au sentiment de la grâce italienne. La *Femme portant une guitare*, qu'il a peinte pour M. Wagner, de Berlin, a ce sourire profond, ce caractère mystérieux, incertain, qu'on admire dans les têtes de Léonard de Vinci. On a vu à Paris la

gravure d'une composition où il avait cherché à traduire, avec leurs finesses exquises, les caractères divers des deux Léonore, si merveilleusement représentées par Gœthe dans sa tragédie de *Torquato Tasso*. J'ai admiré à Dusseldorf un tableau où le même artiste a repris sa première pensée et l'a complétée en peignant le Tasse sous les ombrages, tout près de la terrasse sur laquelle marchent les deux Léonore. J'oserai dire qu'il y a du Titien dans la beauté, dans l'expression, dans la peinture même, quoiqu'un peu lourde et cuivrée, de ces trois têtes. Le Tasse rêve dans un bosquet de lauriers et d'orangers; la duchesse d'Este qui s'avance, sans doute par hasard, avec la comtesse Salviati, s'arrête pour contempler le poëte; tandis qu'elle le considère, et que sa tête brune et souffrante s'incline sous le poids de sa rêverie, sa main presse, sans le savoir peut-être, celle de la comtesse pour l'avertir de retenir sa voix, sa respiration même. La comtesse, que cet indice éclaire, observe à son tour sur la figure de sa maîtresse les traces de la passion qu'elle partage; mais le vif esprit qui brille sur son visage et l'or pâle de ses beaux cheveux disent assez qu'elle ne participera point aux douleurs de ce poétique amour. Quant aux accessoires, ils sont traités avec cette vérité crue, avec ce relief détaillé que l'école d'Augsbourg pratiquait à l'époque de la renaissance, et dont j'ai vu le modèle le plus complet dans une vierge de Hans Burgkmayr, que possède M. Hertel, de Nuremberg. Le tableau de M. Sohn, quoique sentant peut-être trop l'étude, l'effort et la recherche de la réalité, est sans contredit une des meilleures peintures à l'huile que j'aie distinguées en Allemagne.

M. Adolphe Schrœdter excelle dans un genre qui sied particulièrement aux libres allures de l'école de Dusseldorf; il s'est posé en maître de la fantaisie, de l'arabesque, de la caricature, de l'*humour*. Tantôt il peindra, avec un ton piquant, de rudes paysans que le vin a mis aux prises, tantôt, d'une couleur légère, la forge poétique chantée par Uhland, que l'arbre centenaire couvre de sa large feuillée et que visite la gracieuse jeune fille. Puis il crayonnera, avec la verve de Cruicxans, l'épopée burlesque de Don Quichotte; une autre fois courant sur les traces de Callot, il fera une satire grandiose de Jean Bockold, le roi des anabaptistes. Mais dans ces scènes si variées, dans les compositions nombreuses dont il enrichit les publications de Dusseldorf, de Stuttgard et même déjà de Paris, il dépose l'empreinte d'un talent toujours sérieux, toujours énergique, toujours fidèle à la nature alle-

mande ; les ornements où il aime à enlacer et en quelque sorte à égarer les personnages créés par son imagination, affectent les formes les plus aiguës, les plus hérissées, les plus vigoureuses de la végétation ; le chardon, qui revient si souvent dans la décoration des églises gothiques, semble être le motif dont M. Adolphe Schrœdter se plaise à reproduire habituellement les arêtes, les aspérités, les vives découpures : cette plante maintient dans ses dessins je ne sais quel caractère angulaire et particulièrement tudesque qu'on retrouve même dans sa physionomie où respire une force native et fantasque.

Beaucoup d'autres artistes d'un talent incontestable sont fixés ou passent dans cette vaste académie de Dusseldorf, qui est comme le séminaire des peintres allemands. M. le professeur Hildebrandt, né à Stettin dans les premières années du siècle, est l'auteur de quelques-uns des ouvrages de genre les plus renommés de l'école. C'est lui qui a peint pour la galerie du comte Raczinsky, d'après un dessin chinois dont les peintres anglais avaient sans doute fourni le motif à ceux de Canton, un petit tableau des *Enfants d'Édouard*, qui, pour la grâce et le fini, s'approche beaucoup de celui de M. Delaroche. M. Steinbruck, homme aimable et instruit, a envoyé à la dernière exposition de Berlin une charmante rêverie sur les elfes, peinte d'une couleur vraie et agréable, d'après une fantaisie de Tieck. Quand j'ai visité son atelier, il travaillait à une œuvre importante où il a cherché à réunir, comme dans une sorte de poëme, tous les enchantements du vieux Merlin. M. Muecke, artiste éclairé et plein de zèle, a étudié l'Italie, et, au retour, a exécuté une fresque dans l'église principale de la ville ; ses cartons m'ont paru l'emporter considérablement sur les peintures auxquelles ils devaient servir de modèle. J'ai remarqué dans son atelier le dessin du *Couronnement de Frédéric Barberousse*, celui du *Songe de Criem-Hild*, celui de l'*Arrivée de saint Boniface au milieu des Germains*, surtout celui qui représente *Sainte Catherine portée au tombeau par les anges*, composition très-distinguée qui rappelle une des plus belles fresques de Bernardino Luini, et avec laquelle un des derniers ouvrages de M. H. Lehmann a partagé cette réminiscence, et peut-être plus encore. M. Stilke de Berlin, qui avait d'abord suivi à Munich M. Cornélius, son premier maître, est revenu à Dusseldorf, où la peinture à l'huile met à l'aise son goût naturel pour la couleur, lequel toutefois ne me semble pas suffisamment réglé : des trois dessins qu'il a consacrés à Jeanne d'Arc, celui qui représente la Pu-

celle faisant plier les reins de son cheval par l'énergique pression des étriers, m'a paru d'un caractère hardi auquel l'exécution a beaucoup enlevé. Dans les *Derniers moments de Lavalette*, commandeur des chevaliers de Malte, M. Kiltrich a groupé avec art des figures simples, expressives, réelles, étudiées dans les moindres détails de la physionomie et du costume, et qui rappellent, avec plus de force peut-être, les peintures finies d'un jeune homme qui s'était annoncé chez nous si heureusement, de M. Alexandre Hess. Dans un dessin qui représente Conradin jetant du haut de l'échafaud le gant relevé plus tard par Jean Procida, M. Pludmann a voulu sans doute imiter cette concision habile de composition qui distingue M. Delaroche; dans son *Entrée triomphale de Cristophe Colomb*, il a rivalisé heureusement avec la vivacité et l'éclat de nos peintres de genre. Une ébauche de M. Folkært, l'un des derniers arrivés à l'école, m'a paru indiquer une tendance à se rapprocher aussi des allures dramatiques qu'affectent depuis dix ans nos tableaux de chevalet. D'autres jeunes gens entretiennent des relations plus directes avec les écoles qui essayent de se reformer dans les villes belges et dont on peut se dispenser de parler, parce qu'au lieu de ressaisir le principe de l'ancienne peinture flamande, elles n'offrent, jusqu'à ce jour, qu'une imitation gauche et provinciale des moindres qualités de l'école française. Parmi les paysagistes de Dusseldorf, entraînés tous par l'exemple de M. Lessing, j'ai remarqué M. Normann, qui donne à ses fonds des prestiges étonnants de lumière et de vapeur, mais qui, dans les premiers plans, réduit à un naturalisme minutieux, manque souvent, par un défaut commun à toute l'école, de puissance et d'effet.

Le palais des électeurs palatins, qui est devenu la résidence de l'académie, a été transformé par les artistes qui l'habitent en une sorte de couvent, où tous les ateliers sont dans une communication incessante, où les étrangers ont un libre et continuel accès. Qui que vous soyez, dès que vous avez franchi le seuil, vous êtes un hôte auquel ni le plus célèbre ni le plus timide ne songent à rien déguiser; avant que vous ayez parlé, on vous demande votre avis avec une simplicité qui témoigne du désir de s'y soumettre; sans que vous ayez besoin d'insister, on vous découvre ce que partout ailleurs la pensée et le portefeuille garderaient mystérieusement. Tandis que vous passez d'une cellule à l'autre, vous voyez les groupes se former devant un chevalet, les anciens conseiller et louer les plus jeunes, ceux-ci reconnaître ce service

par leur franchise ; partout la touchante fraternité des âmes aider libéralement aux progrès de l'art.

Ce que j'admirais dans cette réunion, ce que j'y cherchais aussi vainement me faisait penser à notre école de Rome, où tous les arts, sinon tous les esprits, se donnent la main, dans un lieu qui élève la pensée par la grandeur des souvenirs, et qui perfectionne les sens par la beauté des monuments et de la nature. Gardons-nous de méconnaître les bienfaits d'une institution que les peuples étrangers nous envient, et qui nous a été léguée par un siècle plus soigneux que le nôtre de la gloire nationale ! Pour nous montrer dignes de lui, il faudrait songer à ce que nous pourrions ajouter, sur ce point comme sur les autres, à son magnifique héritage, et tâcher d'unir par le lien des sentiments, du goût, de l'éducation, toute cette jeunesse d'élite, qui célèbre en commun, dans les jardins de la villa Médicis, l'éternelle fête de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la gravure et de la musique. Nous approchons des temps où, à moins qu'ils ne soient condamnés à périr avec la civilisation tout entière, les arts doivent renouer ces liaisons intimes qui ont fait l'honneur de l'espèce humaine et leur propre force aux plus belles époques de l'histoire.

Si l'académie de Dusseldorf ne rassemble point les éléments divers et essentiels de l'art humain que la puissante volonté de Louis XIV a concentrés dans l'école de Rome, elle possède en revanche ce lien moral, cette association libre des intelligences et des cœurs, dont je regrette de ne plus trouver la trace chez nous. La politique prussienne, empreinte encore des énergiques sentiments de la jeunesse, le souvenir des tentatives récemment faites pour constituer un art germanique, le Rhin aussi dont le nom seul est un signe de ralliement pour toute la race allemande, contribuent à resserrer l'union des artistes de Dusseldorf. Le soir, qui les chasse de l'académie, les réunit encore ailleurs. Outre les rencontres journalières auxquelles les jeunes ménages se plaisent, tous les samedis les artistes se retrouvent, à l'extrémité de la ville nouvelle, dans une sorte de club, où, avec l'heureuse indépendance des mœurs allemandes, chacun prend, à sa guise, le dernier repas, au milieu des conversations qui s'engagent ; pour leur donner une direction positive et utile, on lit des poésies, des livres d'art, des lettres de quelque ami qui parcourt les pays lointains ; toutes les trois semaines quelqu'un est tenu d'apporter une esquisse, une idée crayonnée, une œuvre complète sur laquelle cha-

cun est appelé à donner son avis. On s'habitue ainsi à exercer et à souffrir la critique, de façon à garantir contre toute rupture les liens que chaque instant fortifie. J'ai été fraternellement admis à ces réunions où l'on porte le costume allemand dans toute sa rigueur ; je crois me rendre digne de cet honneur, autant par la liberté que je conserve que par l'émotion que j'ai éprouvée. Un des hommes les plus distingués que j'aie rencontrés en Allemagne, M. Schnaase, auteur d'un excellent livre sur l'art des Pays-Bas (*Niederlandische briefe*), menait les discussions, en n'ayant l'air que d'y participer ; j'admirais comment en le plaçant au milieu de ces jeunes gens, la Providence avait pourvu à ce qu'ils eussent, en quelque endroit, un professeur de l'histoire des beaux-arts, dont l'absence se fait remarquer à l'académie. Le cœur serré, je pensais à la France, où, au milieu de la richesse des talents et des ressources de toute espèce, l'on n'a ni ces associations bienfaisantes, ni ces hasards heureux.

La maison de M. W. Schadow est le centre habituel et l'œuvre de prédilection des artistes de Dusseldorf. M. Wiegmann, qui en a dressé le plan, y a montré un sentiment vrai des convenances de la vie privée, et, çà et là, un goût décidé pour les réminiscences de l'architecture romane. De jolies peintures à fresque, d'une petite dimension, d'une touche brillante et délicate, ornent les appartements du rez-de-chaussée, les trumeaux de l'escalier, les frises du salon. La composition exécutée par M. Muecke au-dessus de la porte du premier étage représente la Poésie charmant avec ses vagues mélodies des hommes auxquels elle dérobe son visage. Deux amants jouissent l'un par l'autre de ses chants qui n'éveillent plus que des souvenirs dans une femme plus âgée ; un vieillard, déjà détaché de la terre, reporte à leur principe divin les accords qu'il entend, et s'essaye par la pensée à remonter avec eux vers le ciel ; le paysage et les costumes florentins donnent une grâce infinie à cette belle idée. La frise du salon, composée par les élèves réunis de M. Schadow, et peinte seulement par les plus habiles, est une sorte de légende qui résume, par de jolies petites figures, les quatre âges de la vie humaine, les quatre saisons, les quatre heures principales du jour ; elle indique parfaitement le caractère général de l'école par le naturalisme élégant et par les proportions réduites de ses représentations ; elle en marque aussi les distinctions principales par la diversité qu'on observe en partant des fraîches peintures consacrées par M. Sohn à l'enfance, au prin-

temps, à l'aurore, et en traversant les compositions où M. Steinbruck a exprimé d'un trait net et ferme la maturité, l'automne, le soir, pour arriver jusqu'au panneau où M. Lessing a représenté avec une admirable et sombre énergie la mort dans sa nudité, l'hiver dans son austérité, la nuit dans ses terreurs. Les autres appartements sont décorés de tableaux, composés et offerts par d'autres artistes. Ce sont des portraits de la famille, des paysages du Rhin, des emprunts faits à la symbolique tempérée de la seconde époque. Lorsque M. Schadow est à Dusseldorf, tous les soirs sa maison est ouverte à ses élèves, qui y sont reçus et qui s'y plaisent comme ses propres enfants. Là on peut voir tout ce que la noblesse et la beauté du caractère ajoutent à l'autorité du talent.

Cette vie si affectueuse, si bonne et aujourd'hui si rare, qu'on mène à l'académie de Dusseldorf a pourtant aussi ses défauts. On s'y suffit tellement à soi-même, qu'on oublie tout ce qui est hors de là. Je m'étonnais d'abord que des jeunes gens si instruits et si distingués ignorassent jusqu'aux noms de ceux d'entre nos peintres qui ont le plus occupé le public pendant ces dernières années. Mais je fus moins surpris de voir M. Ingres, M. Delacroix, M. Schæffer inconnus à Dusseldorf lorsque je me fus convaincu qu'on y savait à peine ce qui se faisait en Bavière. Les artistes de cette ville sont à peu près les seuls en Allemagne qui aient pu trouver dans une association compacte la force nécessaire pour communiquer, d'une manière soutenue, à la peinture libre des tableaux le mouvement imprimé aux imaginations et à l'art dès les premières années de ce siècle; il sont demeurés en possession d'envoyer leurs ouvrages à toutes les extrémités de leur pays, et ils en reçoivent en échange des éloges et des encouragements continuels; aussi traitent-ils un peu l'Allemagne en terre conquise, et tout ce qui est fait hors de leur cercle, soit par leurs compatriotes, soit par les étrangers, comme non avenu. Leur attention et, si je l'osais dire, leur admiration sont complétement absorbées par les fourgons qu'ils font sans cesse voyager sur toutes les routes, et par cette perpétuelle exposition qu'ils promènent de ville en ville, à travers les forêts et les fleuves de leur patrie. C'est une ressemblance de plus qu'ils ont avec leurs voisins, les Hollandais, lesquels, isolés au milieu de leurs canaux et retirés dans leurs maisons bien fermées et bien discrètes, n'ont de pensée que pour les vaisseaux qui convoient leur fortune à travers les flots et les îles de l'Océan.

Cependant pour se connaître soi-même parfaitement, il faut pouvoir se comparer à tout ce dont on se distingue, à tout ce dont on se rapproche. Si jamais l'école de Dusseldorf voulait ouvrir les yeux et les tourner hors d'elle-même, elle verrait que, sous les apparences de paix et d'union dont elle s'enveloppe, couvent des systèmes opposés et inconciliables; que le symbolisme catholique et le naturalisme protestant se gênent dans son sein au lieu de s'y modifier d'une manière salutaire; que l'amour égal des ancêtres, la passion de l'*altdeutsch* suffisent peut-être pour masquer momentanément ces dissentiments mais non pour les accorder; que le naturalisme, secondé par toutes les tendances du siècle, par l'esprit même de la société prussienne, par l'évidente supériorité de ses sectateurs, tendra sans cesse à réduire l'élan et l'objet du génie, et, après avoir rejeté les artistes en dehors même des dernières époques du style et de l'art, les condamnera aux imitations strictes et triviales, qui font toute la gloire de cette sorte d'appendice ajouté par la Hollande à l'histoire particulière de la peinture. J'ai une opinion si haute du talent, du courage, de l'intelligence des artistes de Dusseldorf, que je n'hésite pas à croire que s'ils apercevaient ces inconvénients et ces périls, même aussi clairement qu'il peut être donné à un étranger de le faire, ils sauraient encore tirer, des dangers mêmes de leur situation, une force nouvelle pour s'assurer une place originale, inattaquable, éminente, parmi les diverses écoles de l'Allemagne.

XXIX.

Francfort.

Un banquier de Francfort, M. Stœdel, mort en 1816, a légué à sa ville une fortune de plusieurs millions, pour la création et l'entretien d'un institut des beaux-arts. Conformément aux volontés du testateur, cette fondation a pour but de former un musée, et de donner aux jeunes artistes, outre les premières notions de l'enseignement, le

moyen de les compléter par les voyages. Depuis 1828, elle est dirigée par M. Philippe Veith, qui a transporté dans son sein un des germes les plus précieux que le romantisme allemand ait dérobés aux grandes époques de l'art italien.

La ville de Francfort doit à son antiquité et à son importance actuelle, un aspect double et singulier. Au bord du Mein s'élève la petite église de Saint-Léonard, qui semble porter les dernières traces de l'architecture byzantine. Sur la place du marché, non loin de l'hôtel de ville, que la solennité de l'élection des chefs du saint-empire romain a fait surnommer le *Rœmer*, on voit une église carrée bâtie par Rodolphe de Habsbourg, à la fin du XIIIe siècle ; le terme de la période gothique, dont ces deux édifices sont une expression particulièrement libre, est marqué par la cathédrale commencée dans les premières années du XVe siècle, et interrompue au XVIe. A considérer les maisons, qui, dans les vieux quartiers, ont conservé une forme plus originale et plus riche, on dirait que la bourgeoisie de Francfort, anticipant, dès le moyen âge, sur les tendances de notre époque profane, avait mis plus de soin et de luxe dans la construction de ses demeures, que dans l'ornement de celles de Dieu. Murs cuirassés d'écailles, façades peintes de paysages et de sujets d'histoire, pignons richement couronnés, hautes galeries de bois sculpté, loges vitrées en saillie, tourelles aux angles, il n'est sorte de coquetterie qu'elle n'ait employée. Les juifs, si nombreux dans la ville qu'on a pu dire qu'elle avait été bâtie avec les débris de Jérusalem, n'ont pas peu contribué, par leur constance originelle, à y perpétuer les formes des anciens jours; quand on passe dans leur rue, toute de bois, toute noire, tout ébréchée par le temps comme un vieux banc de la synagogue, il semble qu'on traverse le XIVe siècle lui-même. Des tours rondes et massives fortifiaient autrefois la cité libre, et ajoutaient à son caractère. Napoléon la dépouilla de cette pesante et solide armure, qui aurait pu devenir redoutable pour Mayence, où il avait établi la tête de pont de son empire. Sur les ruines de l'enceinte féodale se développent aujourd'hui d'élégantes promenades, où les équipages se donnent le plaisir d'imiter les courses et les rendez-vous du bois de Boulogne. Le Zeil est la Chaussée d'Antin de ce beau monde; les étrangers y trouvent toutes les ressources, toute la froide solennité des capitales.

Un artiste qui aurait voulu constituer dans cette ville une école capable de s'y perpétuer, aurait cherché sans doute à prendre à la

fois racine dans les deux éléments qui s'y rencontraient, et à les marier dans ses principes. Le nouveau directeur de l'institut de Francfort est si heureusement porté par la nature même de son talent à comprendre et à consacrer cette union, qu'il me semble qu'on doit faire fond sur les résultats de son enseignement, et sur l'avenir de l'école qu'il vient d'inaugurer à peine. Déjà, en entrant dans le musée dont la formation est remise à ses soins, vous trouvez, d'un côté, les salles où des épreuves des marbres du Parthénon, de ceux de Phygalie, et de tous les meilleurs morceaux de l'antiquité exercent au sentiment et à l'étude de la beauté parfaite; de l'autre côté, vous apercevez les appartements où des peintures rares mais exquises du moyen âge italien et du moyen âge allemand initient au grand secret de l'expression, et, en façonnant les élèves au caractère, leur apprennent, d'une manière plus familière et plus modeste, à interpréter la nature au gré des sentiments humains. Les dessins de loges de Raphaël tiennent avec raison le milieu entre l'empire de l'art antique et celui de l'art chrétien; le directeur de l'institut de Francfort a cherché à rentrer, à sa façon, dans la route marquée par ce céleste médiateur.

M. Philippe Veith est né à Berlin en 1796; sa mère, fille du célèbre Moses Mendelsohn, le philosophe de la race juive, abjura le mosaïsme en épousant, en secondes noces, Frédéric Schlégel, qui renonçait au même instant au protestantisme pour devenir catholique avec elle. Formé par ce maître éminent, M. Philippe Veith apportait à ses leçons une nature intelligente et tendre qui en gardait profondément l'empreinte, et qui en tempérait à propos l'ardeur par une douceur innée; c'est de lui qu'il apprit à voir dans l'art les traces successives des grands changements de l'histoire, en même temps que l'expression idéale des immuables principes d'après lesquels le Créateur a façonné son œuvre; c'est de lui qu'il reçut l'exemple de nourrir son imagination avec sa vie, et d'abreuver sa vie aux sources suprêmes de la poésie; c'est sous lui qu'il commença à cultiver son intelligence et son cœur avant de s'exercer à manier le pinceau, qui ne saurait être qu'un instrument dans les mains de l'homme, et qui est ordinairement le seul objet de l'éducation des artistes. Ainsi armé de toutes pièces, il ne faillit point à l'heure décisive; et lorsqu'il arriva à Rome, où les promoteurs du romantisme allemand étaient déjà rassemblés depuis quelques années, il fit paraître, tout à coup, au milieu d'eux, non-seulement l'élévation des idées et des sentiments, mais aussi

l'habileté de la pratique, le charme du coloris, la beauté du dessin, qu'on avait souvent occasion de regretter dans leurs ouvrages. Au sein de la pieuse foule des peintres chrétiens, auparavant presque inconnus, et parmi lesquels chacun alors cherchait un maître à suivre, il semble qu'il choisit tout d'abord le Pinturichio, que j'appellerais volontiers le frère aîné de Raphaël, et qui, en effet, tout en conservant la tradition péruginesque, y porta une grâce plus mâle et plus mûre que celle de la première manière de son divin ami. Ce germe pur où la noblesse corrigeait suffisamment ce que pouvait avoir de précieux l'école ombrienne arrivée à son terme, me paraît marquer le point où l'art du moyen âge rencontra sa perfection dans l'aube même de la renaissance ; il fut développé par M. Veith pour la première fois avec un plein succès dans les fresques de la villa Massimi. Dans une *Judith* que possède M. de Quandt, j'ai vu le même artiste se hasardant, d'un autre côté, avec un bonheur non moins grand, sur le terrain commun à la seconde et à la troisième époque, ravir à l'école archaïque de Venise son ardente couleur, comme il avait emprunté leur beau dessin aux derniers peintres de l'Ombrie.

Dans une des salles de l'institut de Francfort, M. Ph. Veith vient de terminer une vaste fresque que je n'hésite pas à signaler comme un des beaux ouvrages de notre époque, et qui retrace d'une manière abrégée et symbolique les bienfaits et l'histoire même du christianisme. Ce sujet est accompagné de deux sujets complémentaires qui forment, avec lui, une sorte de triptyque, et dans chacun desquels une seule figure allégorique est assise au milieu d'un paysage : au midi, c'est l'Italie sous les formes chastes d'une vierge fière, sous de riches habits pontificaux, au pied du laurier, parmi les bosquets de pins élevés et les ruines des temples antiques ; au nord, c'est la Germanie, fille blonde et rêveuse, vêtue de la robe impériale, à l'ombre du chêne druidique. Ces deux images, si gracieuses dans leurs grandes proportions, si poétiquement conçues, sont exécutées avec une réserve excessive, motivée sans doute par leur position accessoire.

Dans la page centrale, à droite, un barde, tourné vers la Germanie, appelait aux sons de sa harpe les générations qui sortent de leurs forêts conduites par une druidesse ; mais tout à coup il sent sa vieille tête tomber sur sa poitrine par un mouvement involontaire, et les cordes de la harpe se briser sous ses doigts ; la druidesse s'enfuit vers ses impénétrables asiles, où elle veut entraîner les populations avec

elle. Mais les enfants de Teut ne suivent plus la voix de la prêtresse autrefois vénérée ; ils demeurent frappés de surprise, saisis d'un charme irrésistible devant un spectacle nouveau. La religion les a touchés de ses premiers rayons ; debout au milieu de la composition, elle tient la croix dans la main et invite, par une vocation spéciale, les Germains auprès desquels saint Boniface s'avance déjà sur la frontière des bois. Jetée à pleines mains sur le groupe des barbares, la poésie relève par une expression ineffable le visage emblématique de la religion. A la beauté miséricordieuse du Christ de la seconde époque, cette image unit la grâce plus tendre encore et plus profonde de la nature féminine ; de nos jours aucun pinceau n'a tracé de figure aussi purement émue. Dans le fond, qui est composé avec une simplicité parfaitement accommodée au genre de la fresque, on aperçoit une église gothique dont les assises s'élèvent avec ordre ; en avant de la demeure sainte, trois femmes, on dirait trois grâces chrétiennes, se tiennent debout et serrées sous le même arbre élégant et frêle ; on reconnaît en elles l'architecture, la sculpture, la peinture qui concourent à l'édification du temple. Leurs traits semblent empruntés aux muses les plus chastes du Parnasse de Raphaël ; leurs attitudes plus droites et plus sévères ajoutent à leur sérénité et rappellent l'époque antérieure. La religion amène avec elle tout le cortége de ses bienfaits, qui fait, à sa droite, le pendant du groupe des Germains placé à sa gauche. Une femme apprend à lire à un jeune enfant échappé des forêts ; la musique, la poésie, la chevalerie accourent sous des formes toujours transparentes et toujours belles. Au pied de l'éminence où sont rangés ces personnages, deux bourgeois chevauchent de compagnie vers la ville de Francfort, dont on aperçoit les clochers à l'horizon.

A qui n'aurait passé ni par les études ni par les sentiments que la nouvelle école allemande a parcourus au milieu des grandeurs de Rome, cette fresque fournirait sans doute une belle occasion de condamner d'une manière absolue la peinture symbolique. Quant à moi, si je sais ce qu'on doit au sensualisme de notre siècle, et combien il importe d'opposer une barrière solide à toute cette fausse richesse de l'esprit, qui est sans cesse prête à déborder sous les apparences de l'allégorie, je ne vois pas non plus qu'on puisse borner définitivement le champ de la peinture à l'histoire et nous défendre de satisfaire notre foi, ou de tromper notre scepticisme, par une application légi-

time de notre imagination aux idées qui nous sont propres et dont nous ne saurions trouver l'expression directe dans l'héritage des époques précédentes de l'art. Le dessin de cette nouvelle et grande fresque de M. Veith s'accorde merveilleusement au sujet ; il est au-dessus de la réalité et affecte les formes sveltes et élégantes ; le coloris est à louer, peut-être même avant toutes les autres qualités, à cause de la sobriété et de l'excellente convenance avec lesquelles il a été employé. L'esquisse de cet ouvrage, peinte à l'huile avec vivacité et éclat, suffirait pour prouver, à défaut de tous les autres témoignages, que le directeur de l'institut de Francfort a reçu, à un degré élevé, le sentiment et le don de la couleur. Dans sa fresque il n'a fait usage que des tons les plus chastes et les plus blonds ; cependant il a su caractériser fortement ses Germains par les verts reflets de leurs abris, la religion par la diffusion de la lumière, la chevalerie par sa brillante parure, le paysage par l'azur de son ciel ; mais il a fondu ces diversités dans un doux rayon d'or qui s'insinue partout et qui caresse l'œil sans jamais l'enflammer.

Dans le peu d'années que M. Ph. Veith a passées à Francfort, il a déjà vu sortir de son école deux élèves qui donnent les plus belles espérances et qui sont actuellement en Italie ; l'un est M. Rethel, auteur d'un Daniel dans la fosse aux lions, qui rappelle le caractère sinon la manière d'Albrecht Duerer, et qui a été reproduit par la gravure ; l'autre est M. Ramboux, de Trèves, dont j'ai vu des dessins très-remarquables, conçus avec grandeur et avec aisance, d'après les principales scènes du poëme de Dante. Je serais injuste, si, parmi les peintres accrédités auprès de la société élégante de Francfort, je ne citais pas M. le professeur Oppenheim, auteur d'un beau portrait de Bœrne, conservé par les amis de cet illustre publiciste.

XXX.

Weimar.

Dans la ville où vécurent Herder, Wieland, Schiller et Gœthe, il ne faut pas chercher des écoles archaïques protégées par d'antiques

monuments. Sous les grands arbres du parc, auprès de ses eaux fraîches, on croit voir errer sans cesse les fantômes des hôtes pour qui le grand-duc avait planté ses jardins magnifiques. Les labyrinthes et les méandres, encore tout peuplés des rêveries des poëtes, nourrissent l'imagination des peintres avec ces jeunes et brillants souvenirs. En Allemagne, la génération des philosophes a produit et inspiré celle des écrivains; celle-ci a enfanté et entretenu à son tour la génération des artistes. Nulle part cet ordre de succession, tout contraire à celui qu'on a observé chez la plupart des autres peuples, ne se manifeste aussi clairement qu'à Weimar.

La grande-duchesse de Saxe-Weimar a voulu tout ensemble consacrer la mémoire des penseurs qui avaient illustré sa résidence, et s'associer aux nouveautés qui honorent l'esprit allemand. Dans ce dessein, elle a convié l'art à représenter dans les appartements de son palais les créations que la poésie y avait enfantées. Mais pour mieux conserver encore, dans cette période nouvelle, le caractère littéraire de sa ville, elle y a appelé et imposé aux artistes un critique éminent par la sûreté de son jugement et par l'étendue de ses connaissances, M. Louis Schorn. Cet habile archéologue, qui a occupé une position distinguée à l'académie de Munich, ne peut manquer d'exercer une influence considérable sur les œuvres de l'art allemand, dont il contrôle en même temps les théories par des livres où le goût est uni à l'érudition, et par la publication de la *Feuille des arts* (*Kunstblatt*), qui a acquis une autorité souveraine et légitime.

M. Neher, né, en 1806, à Biberach dans le royaume de Wurtemberg, formé par l'étude des chefs-d'œuvre de la dernière époque italienne, déjà connu par les excellents ouvrages qu'il a composés à Munich, a été chargé d'exécuter les peintures les plus importantes de la résidence de Weimar. La chambre de Schiller, qu'il a entièrement achevée, est une des productions les plus distinguées et les plus complètes de l'art allemand. Elle se compose de sept fresques principales, de moyenne proportion, peintes à hauteur d'appui sur des panneaux séparés, et de fresques plus petites, qui s'arrondissent avec grâce au-dessus des plus grandes pour les couronner et pour en développer l'idée. Le sujet des premiers morceaux est toujours emprunté à l'endroit décisif des drames du poëte : Fiesque poussé à la mer; Don Carlos aux pieds de la reine qu'il va quitter pour mourir; Thécla préférant l'honneur de son amant à la fortune de son père; la fiancée

de Messine entre les deux frères rivaux ; Marie Stuart pliant le genou devant Élisabeth ; Jeanne d'Arc sur le champ de bataille ; Wilhelm Tell au chemin creux, réunissent la liberté de la nature, l'éclat du coloris, un dessin élégant et des expressions habilement étudiées, où s'épanouit toute la pensée de l'auteur tragique. La chambre de Gœthe, où l'on a placé deux bas-reliefs antiques représentant la rencontre d'Oreste et d'Iphigénie en Tauride, sera décorée par M. Neher de deux compositions principales tirées des deux Faust. Le peintre était forcé par les dimensions mêmes du lieu à employer les abréviations de la méthode symbolique ; il a cherché à rassembler dans chacun de ses deux dessins, les scènes diverses et le résumé complet des deux poëmes qu'il avait à traduire ; mais au lieu d'affecter la naïveté du style légendaire ordinairement réservé à ces sortes de représentations, il s'est modelé sur la science et sur la beauté des lignes grecques. Cet effort, non imprévu, mais nouveau dans la carrière d'un artiste qui avait montré jusqu'à ce jour plus d'élégance que de sévérité, me paraît signaler à la fois l'excellent effet des conseils de M. Schorn, et des tendances que l'art peut être appelé à développer, avec une force chaque jour croissante, dans le nord de l'Allemagne. Dans les arabesques destinées à encadrer les deux grandes pages de Faust, M. Neher a porté déjà le style si loin, qu'il me semble destiné à ajouter aux gloires de Weimar une illustration digne d'elles et toute neuve.

Un jeune homme, né sans doute dans une famille française, et mettant à toutes ses œuvres le cachet du goût de notre nation, M. A. Simon, se distingue dans la même voie ; il a dessiné pour la chambre de Wieland des arabesques qui représentent, sous les formes les plus ingénieuses et les plus pures, les scènes féeriques d'Obéron. Les plantes et les fleurs, qui composent le lacis de ces peintures, au lieu d'être des objets de fantaisie, sont étudiées d'après la nature, à laquelle elles empruntent non-seulement leur air de vérité, mais encore une signification particulière. A travers ce réseau élégamment tissu, se montre la foule des hommes et des esprits, accompagnés de tous les signes naturels qui indiquent leur caractère et leur rôle : Huon surprend le premier baiser sous l'ombrage des arbres, qui invitent aussi à cueillir leurs fruits ; le serpent en offre d'autres au sein des herbes. L'amour, monté sur le taureau, excite les passions. Au milieu des roseaux, au bruit des fontaines, Obéron éprouve auprès de Titania,

endormie sur son sein, les ardeurs qui brûlent leur fils. La nuit, enveloppée de son diaphane manteau, trompe les envieux regards et fait tourner le fuseau des heures. Obéron, relevé de sa couche, descend vers la région des mauvais génies pour conjurer celui que le bonheur des amants irrite, et que les songes avertissent de son impuissance. Le charme d'une semblable composition ne saurait être entièrement révélé que par le dessin lui-même. Il est à regretter que M. A. Simon n'ait point exécuté ce qu'il a si heureusement conçu. La finesse du trait par lequel il a fixé ses imaginations élégantes, a trop perdu au mélange des couleurs chargées que le peintre a employées. M. Presler, auteur des grandes compositions qui décorent cette chambre, y a représenté de beaux paysages dont le motif est souvent original, dont les fabriques ont de la grandeur, dont la touche est brillante, et où quelques figures méritent aussi d'être louées.

D'autres travaux succéderont à ceux que je viens d'indiquer; tout doit faire espérer qu'ils porteront la marque du même esprit, et qu'ils donneront l'exemple du goût à l'Allemagne, habituée à en chercher les modèles en Saxe. Ils recommanderont aussi, sans doute, non-seulement la vérité et l'élégance des formes, mais encore le soin de l'exécution et l'étude de la couleur. Ce dernier mérite, trop rare en Allemagne, peut s'appuyer à Weimar sur des traditions respectables. C'est dans cette ville qu'on trouve la tombe du vieux Lucas Kranach, qui, après avoir partagé la fortune et la prison de l'électeur Jean-Frédéric; vint encore s'associer à ses derniers jours en ce dernier asile d'un pouvoir autrefois si considérable. Doué d'une couleur large et facile, qu'on l'a soupçonné d'avoir empruntée aux Vénitiens, Kranach est, au milieu de l'ancienne école allemande, un artiste unique, mystérieux, presque sans rapport avec la foule de ses compatriotes. Doit-il, dans notre siècle, avoir des héritiers en ce même lieu qu'il a illustré par son génie et par sa vertu.

XXXI.

Dresde.

Si elle avait été aussi bien servie par les révolutions de l'histoire que par les complaisances de la nature, la capitale de la Saxe exercerait aujourd'hui, au delà du Rhin, une influence toute-puissante sur la direction des affaires politiques et sur le développement de l'art. L'Elbe, qui baigne ses murailles, semble destinée à devenir l'artère principale du commerce allemand, et l'une des parties les plus importantes de la route qui conduira, avant peu d'années, les peuples du Nord vers l'Adriatique et vers l'Orient. Les montagnes qui ralentissent le cours du fleuve aux abords de la ville, la ceignent comme d'un vaste rempart dans lequel elle respire à l'aise au milieu des richesses et des abris d'un admirable paysage. L'initiative des grandes idées, l'avénement des princes intelligents, n'ont point manqué à cette contrée pour lui donner l'occasion de mettre à profit les bienfaits de sa situation. Quelle fatalité a rendu presque vains ces rares avantages ?

Dresde dut sa première puissance au duc Albert, qui commença, à la fin du xve siècle, les prospérités de la branche cadette de Saxe. C'est le fils de ce prince, le duc George, célèbre par son animosité contre Luther, qui fit bâtir le palais qu'habitent encore les rois issus de lui. Ce bâtiment, dessiné par un artiste italien, dès les premières années du xvie siècle, offre, dans sa cour principale, les traces intéressantes d'un style à la fois mesuré et libre, qui, tout en respectant les formes féodales du Nord, introduisit le rhythme savant de la renaissance. Le neveu du duc George, Maurice, pensa faire de Dresde le boulevard de la réformation, et la capitale de l'Allemagne septentrionale ; mais la mort qui le frappa avant le temps ne lui permit pas d'exécuter ses projets, et il les légua à des héritiers incapables de les poursuivre. A la fin du xviie siècle, lorsque ce pays tout peuplé de protestants et qui avait paru vouloir tirer de leur religion une nouvelle force politique, vit ses princes retourner au catholicisme pour obtenir le gouvernement de la Pologne, une ère d'apparente splendeur, qui

n'était que l'épanouissement tardif et le pompeux déclin de la pensée du duc George, sembla ranimer l'importance politique de la capitale, et en même temps son goût pour les arts. Dès lors commencèrent à s'élever, sur les deux rives de l'Elbe, ces édifices où les formes contournées de la décadence italienne étaient encore corrompues par l'imitation des bizarres caprices de la porcelaine qui venait d'être naturalisée dans ce lieu même : les palais *rococo*, avec leur surcharge de fleurs, avec leur attirail de boucles, de redans, de griffes, d'excroissances vermiculées qui les font ressembler aux vieilles pendules de Meissen ou de Sèvres; les palais japonais avec leurs toits relevés, et leurs cariatides asiatiques, les temples protestants avec leurs coupoles appuyées sur des conques gigantesques; les églises catholiques avec toutes leurs murailles et toutes leurs statues sans repos, avec toutes leurs lignes tournantes, avec tous leurs cintres brisés, avec tout leur échafaudage de colonnes et de terrasses, ont devancé et surpassé sans contredit les extravagances que la France a consacrées dans le même genre, et auxquelles le nom de madame de Pompadour est demeuré attaché. Raphaël Mengs et Winckelmann s'élevèrent pourtant au milieu de ces monuments, qui intéressèrent sans doute leur imagination avant de blesser leur goût et de le provoquer aux réactions dont ils furent les promoteurs. Un cabinet d'antiques, et une galerie de tableaux, formés aussi dans la première partie du dernier siècle, avec les dépouilles des plus riches collections de l'Italie, offrirent des modèles plus précieux et plus purs; sous leur influence, et sous celle des Italiens qui remplissaient presque un village entier aux portes de Dresde, commença à se développer une école locale dont les principes ne furent point d'abord bien fermes ni bien élevés. Dietrich (1712-1774), l'un des plus célèbres d'entre ces peintres, passait de l'imitation de Rembrandt à celle des Carraches; dans le paysage, il avait la prétention de réunir les manières diverses de Berghem, de Salvator Rosa, et de Claude Lorrain. Cette bizarrerie s'accordait avec celle de l'architecture contemporaine.

Le partage de la Pologne interrompit ces prospérités. Les guerres de notre siècle, qui semblaient d'abord leur ouvrir un nouveau cours, ont fini par suspendre sur Dresde la menace des maux qui ont réduit Varsovie au rang de ville subalterne. Par ses idées, par ses chemins de fer, par toutes les insinuations de la flatterie et de l'intérêt, la Prusse prépare la conquête de la Saxe; chaque jour elle s'en assujettit la

capitale et les cités considérables. M. Schinkel, qui a imprimé, dans ces derniers temps, une sorte de mouvement aux artistes de Berlin, élève des monuments et étend l'influence de son goût jusque sous les fenêtres du palais du roi de Saxe. Louis Tieck, qui conservait à Dresde les dernières traditions de la grande génération des poëtes, reçoit une pension du nouveau roi de Prusse, avec l'invitation de venir occuper, chaque année, pendant quelques mois, la chambre de Voltaire à Sans-Souci. Leipzig, qui par l'importance de son université et de son industrie balance la suprématie de la capitale, est choisi par les Prussiens mêmes comme un des passages de leur commerce, et se rallie sensiblement à leur manière de penser et de sentir.

Pour résister à ces séductions et à ces envahissements, il semble qu'il ne reste guère à Dresde que le souvenir de notre alliance, et l'assurance de notre sympathie. Malgré tous les malheurs qu'elle a attirés sur eux, l'amitié de la France est chère aux Saxons, peuple sérieux et constant qui, depuis la réforme, a toujours accordé ses vœux et ses efforts à l'avancement de l'espèce humaine. Les bienfaits de la nature, qui les a traités avec une faveur spéciale et qui règne librement jusqu'au milieu de leurs villes, concourent à entretenir chez eux cette heureuse indépendance de l'esprit qui les rapproche de notre goût. La musique, qu'ils cultivent avec une supériorité reconnue, façonne leurs sens et leurs âmes à une élégance voisine de la nôtre. La poésie et les lettres, qui ont pris, au milieu d'eux, des allures tout à la fois gracieuses et savantes, achèvent de mettre leurs esprits en rapport avec les formes de notre civilisation. Un théâtre qu'on bâtit à Dresde, et qui peut compter parmi les grandes entreprises de l'Allemagne, a été dessiné par un architecte plein de savoir, M. G. Semper, en conformité avec les idées qui prévalent en France ; il est orné de ces petits ordres de la renaissance, de ces pilastres mesurés avec sobriété, dont on admire les fines nervures dans notre école des beaux-arts, et dont il faut reconnaître, pour être toujours juste, que le goût allemand a peut-être un peu alourdi les profils ; de jeunes artistes ont été directement appelés de Paris, pour mettre le sceau de notre délicatesse, de notre vivacité, de notre précision, dans les décorations de ce monument. La synagogue, nouvellement érigée au milieu des jardins de la chapelle de la Saxe, serait, même dans notre pays, un édifice irréprochable, tant les formes orientales y ont été employées avec bon sens, tant les couleurs qui couvreut le bois dont elle est construite

sont disposées avec art, tant le plan et les ornements y révèlent un sentiment tout français des convenances.

En même temps que le goût se perfectionne sous ces influences, les études sérieuses que des hommes éclairés consacrent aux antiquités de leur pays semblent montrer que le patriotisme de la Saxe a, dans l'intelligence même des habitants, des garanties qui confirment celles de la constitution politique. Parmi les plus récents et les plus distingués de ces travaux, il faut citer les investigations du docteur Klemm, sur les armes et les instruments de la vie domestique des anciens Saxons, et la précieuse publication du docteur Puttrich sur les monuments religieux dont le moyen âge a doté sa patrie (*Denkmaler des deutshcen Baukunst in Sachsen*). Peut-on augurer de ces signes que Dresde demeurera longtemps encore le centre d'un peuple et d'une école libres? C'est sans doute pour l'avantage de notre espèce que la destinée se dérobe à nos yeux dans les profondeurs de l'avenir.

La peinture a suivi, avec des fluctuations toutes semblables à celles de l'architecture, le mouvement des esprits et des événements. Quand j'arrivai à Dresde, Friedrich venait de mourir; je vis dans une des salles de l'académie un paysage où cet artiste extraordinaire paraissait avoir exprimé sa dernière pensée. Sur les premiers plans, les faucheurs entassaient, à l'heure du soir, le foin qu'ils avaient coupé dans la journée; à gauche, la prairie était échancrée par une mer froide, dont les vagues crues déferlaient sur la rive avec une sorte d'amer dédain qu'on eût pris pour la suprême ironie des tempêtes passées. A droite, au delà des meules, au pied d'une colline, les décombres noirs, ravagés, funèbres, d'une demeure féodale, formaient comme le chant de mort des vanités humaines. Sur la crête de la colline, des bois dépouillés étalaient leurs ramures sèches et grêles, et semblaient associer la ruine de la nature à celle de l'homme. Sur ce triste spectacle de la terre, le ciel étendait son dôme serein mais austère, qui ne permettait pas de séparer la terreur de l'espérance. Dans ce tableau, tout indiquait que l'auteur était un des adversaires hardis du système de l'imitation exacte, et un des artistes qui marquaient avec le plus d'éclat la transition de l'idéalisme de la première époque du goût allemand au romantisme de la seconde.

Né en 1776, à Greifswald, près de Stralsund, en Poméranie, Gaspard Friedrich se forma à Copenhague, lorsque la gloire d'Asmus Carstens y était toute vivante; il vint à Dresde en 1795, et y fut

nommé professeur en 1817. Jeune encore il perdit, à ce qu'on raconte, au milieu des glaces, un frère qui s'y était hasardé sur sa foi. Il fut si vivement frappé par ce malheur, que son imagination en prit à jamais le deuil ; tout ce que la création a de plus désolé et de plus lugubre a servi d'expression, pendant de longues années, aux mornes pensées de cet artiste. Un vaisseau brisé, désert, captif dans les glaces vertes ; une mer ensanglantée par le soleil, confondue avec le ciel, présentant d'effrayants prodiges aux yeux d'un homme qui rêve seul sur la grève; un arbre foudroyé qui se meurt au milieu d'une fraîche prairie ; un oiseau nocturne perché sur une branche morte et chargée de neige ; tels sont les sujets que Friedrich traitait de préférence pour exprimer la tristesse de son âme. Par le sentiment il rappelait assez souvent les pages mélancoliques de Ruysdael ; par la composition ordinairement fantasque, par l'exécution à la fois minutieuse et arbitraire, il s'éloignait considérablement du maître hollandais, et se rapprochait, avec toute la différence des idées modernes, de l'ancienne école allemande. Parmi les héritiers de sa manière hardie et de son talent élégiaque, se distingue l'un des plus célèbres physiologistes de l'Allemagne, M. le docteur Carus. Un artiste norwégien, fixé à Dresde, M. Dahl, connu par un excellent ouvrage sur les monuments de bois de son pays (*Denkmale der Holzbaukunst in Norwegen*), semble imiter parfois les sombres images de Friedrich, tout en affectant pour la réalité un soin qui refroidit l'intérêt et exclut presque toujours la pensée.

Maurice Retzsch, né à Dresde le 9 décembre 1779, sorti en 1798 de l'atelier d'un enlumineur pour entrer à l'académie de sa ville, fut celui de tous les artistes saxons qui s'associa avec le plus d'éclat et de spontanéité au mouvement romantique de 1811. Il prit une part active aux campagnes, où la liberté germanique pensait se retremper, et où l'art seul emprunta des forces nouvelles aux traditions du passé remis en honneur. C'est au milieu même de ces guerres, en 1812, que M. Retzsch publia, d'après le Faust de Gœthe, des dessins qui devinrent bien vite populaires chez nous, et qui, aux yeux d'un grand nombre de nos compatriotes, sont encore l'expression favorite du génie de l'Allemagne. L'auteur de ces planches remarquables avait déjà visité l'Italie ; mais il semble, à en juger par son œuvre même, qu'il était demeuré étranger aux grandes études de style que ses compatriotes commençaient alors à peine dans leur solitude de Rome ; il n'avait pu emprunter aux époques supérieures de la peinture italienne

que ce goût des lignes simples, des inflexions aiguës, des vives découpures auquel Flaxman s'était aussi formé, avec un plus haut sentiment, avant qu'on n'eût entièrement pénétré le secret des origines de l'art. Il n'est donc pas surprenant que les compositions de M. Retzsch aient paru moins savantes, et sous certains rapports, moins inspirées que celles de M. Cornélius et de M. Owerbeck ; mais dans leur originalité plus modeste, elles ont l'avantage de porter les traces naïves des premiers essais de l'innovation, et d'initier avec un charme facile à l'esprit de la poésie et de la vie allemandes. Les dessins de Faust sont, à mes yeux, les meilleurs qui soient sortis de la main de M. Retzsch ; ceux que le même artiste composa en 1822, pour une édition de Schiller publiée par M. Cotta, trahissent la recherche de ces tournures puissantes, mises dès lors à la mode par les œuvres de M. Cornélius ; mais en affectant la grandeur de l'expression, ils ne parviennent trop souvent qu'à exagérer l'épaisseur des torses et la hauteur des statures ; ils se recommandent plus favorablement par l'étude charmante et tout à fait locale des intérieurs, auxquels Albrecht Duerer et Rembrandt, fidèles interprètes du génie de leur nation, ont emprunté des effets si particuliers et si piquants. Peintre remarquable de portraits, habile même à concentrer dans une miniature toutes les diversités de la physionomie humaine, M. Retzsch a voulu exprimer par une suite de figures les principales créations de Shakspeare ; en 1827, il a fait paraître le résultat de ces poétiques études, dans une sorte de galerie dont les têtes ont le défaut de se trop ressembler entre elles, peut-être de rappeler trop aussi les types peu variés qu'il avait déjà placés dans ses collections précédentes. Usant plus familièrement du crayon, il manie du reste le pinceau avec une grâce qui se complaît aux tons fins, aux claires ombres du Corrége, et que les grands efforts des écoles plus récentes empêchent qu'on apprécie en Allemagne à sa juste valeur. Il me souvient d'avoir vu à Paris, chez M. David (d'Angers), un tableau de la main de M. Retzsch, représentant le Christ enfant sous un tiède ombrage, où l'on voyait à la fois une réminiscence des procédés de Raphaël Mengs, une imitation de la couleur plus sobre et du dessin plus ressenti de la nouvelle école, l'amour de la nature, un charme simple et vrai. Il suffirait d'avoir vu cette page pour classer M. Retzsch au rang des artistes distingués qui ont marqué la transition de la première à la seconde époque du goût allemand.

M. Charles Vogel de Vogelstein représente une des évolutions particulières que le romantisme a dû subir, loin du théâtre de ses premières études, au milieu d'une cité tout imprégnée de nos mœurs et de notre esprit. Né à Dresde, le 26 juin 1788, fils d'un peintre qui s'est fait remarquer par quelques œuvres estimées et par des écrits judicieux, il alla, dès 1808, exercer son art à Saint-Pétersbourg, où il obtint l'amitié et les conseils de Joseph de Maistre. Revenu dans son pays en 1812, il partit l'année suivante pour Rome; là il s'associa à toutes les recherches, à toutes les pensées de ses compatriotes; l'un des premiers il embrassa le catholicisme dans la crise même d'une maladie qui entoura sa conversion des apparences d'un miracle. Il fit du reste, en Italie, outre un assez grand nombre de portraits distingués, des études précieuses d'après les principaux ouvrages de Giotto, de Fra Beato Angelico, du Perugino, artistes immortels dans la succession desquels on lit toute la force, toute la pureté, toute la richesse de la seconde époque de l'art italien, modèles séduisants mais dangereux qui, de tout ce qui les avait précédés et suivis, n'ont presque rien laissé paraître à l'attention des novateurs allemands. Le sentiment qui respire dans ces dessins, dont quelques-uns sont d'une beauté exquise, a passé naturellement dans plusieurs tableaux qui ont marqué la première époque du talent de M. Vogel, et qui comptent, à mon avis, parmi ses meilleurs ouvrages. *L'Annonciation* et *l'Enfance de la Vierge*, que l'auteur a rapportés en Allemagne en 1820, sont deux sujets où la candeur de la foi, la pureté du coloris, la naïveté du dessin excusent, à mes yeux, bien des réminiscences. Quoique la douceur naturelle de son caractère semblât devoir le retenir dans cette voie de la peinture fine et gracieuse, M. Vogel, de retour à Dresde, entreprit d'agrandir sa manière pour aborder de vastes compositions monumentales. Sur les bords de l'Elbe, à l'entrée de la Suisse saxonne, dans les constructions récemment ajoutées à ce pavillon chinois de Pillnitz, élevé pour une intrigue d'amour, et célèbre depuis cinquante ans par la conspiration des monarchies européennes, il a successivement décoré la lanterne et les arcs d'une salle à manger, le plafond et les murs d'une chapelle. Dans la première de ces deux œuvres, exécutée à l'encaustique, l'architecture, la sculpture, la peinture et la musique, représentées sur fond d'or, dans les arceaux déterminés par la courbure de la voûte, alternent avec des figures symboliques de l'inspiration, de la réflexion, de l'assiduité et

de la grâce, qui se détachent sur fond bleu, dans les pendentifs de la coupole. Ces images, trop librement imitées des fameuses peintures de la Farnésine, montrent le talent de M. Vogel prêt à abandonner l'austère naïveté de sa première manière, pour se livrer, sans autres conseils que ceux d'un goût plus gracieux qu'infaillible, à une imitation fleurie de la nature. Ce système commence à prévaloir dans quelques-unes des peintures à fresque qui ornent la chapelle de Pillnitz, et qui représentent l'histoire de la mère du Christ. La mort de la Vierge, retracée sur un des trois compartiments du plafond, est encore d'un style soutenu, dont la fermeté même contraste avec la douceur habituelle des conceptions de l'auteur; mais l'assomption et le couronnement, qui remplissent les deux autres compartiments, offrent des types, des ornements, une méthode qu'on ne saurait guère comparer qu'à ce qu'on a vu chez nous sous la restauration. Le même mélange se fait observer dans les sept fresques exécutées sur les murs latéraux de la chapelle, dont les premières sont encore marquées au coin d'une grâce simple, limpide, parfois même excellente, tandis que les suivantes perdent les traces de l'art en poursuivant celles de la nature. Dans les tableaux qu'il peint aujourd'hui, on dirait que M. Vogel s'attache surtout à reproduire ce léger et brillant coloris qui distingue l'école anglaise, et qu'il a souvent employé avec bonheur dans les portraits. J'en ai vu un où il avait représenté une noble dame de Vienne, avec des couleurs si fraîches, et tout à la fois si poétiquement nuancées, qu'il me semblait que ce fût Th. Lawrence lui-même qui les eût assemblées sous l'inspiration de ce sentiment des mélodies musicales si justement mis en honneur par Gœthe. M. Vogel se fonde sur des théories qui honorent plus son esprit qu'elles ne justifient ses changements; il pense que chaque homme résume naturellement, par la suite des saisons de sa vie, la succession des époques de l'art, et que, dans le *microcosme*, il y a place pour une série de transformations semblables et parallèles à celles du *mégacosme*. Lorsque, dans sa modestie, il veut s'excuser de n'avoir reproduit qu'à un faible degré les phases principales de l'histoire de la peinture, il répète avec une sincérité touchante cette maxime, empruntée au beau temps du romantisme, que l'artiste doit avoir pour but bien moins de viser à la souveraine perfection, que de s'exprimer et de s'améliorer lui-même par le moyen des œuvres qu'il enfante pour obéir à la nature. Ainsi par ses idées,

par ses sentiments, par sa piété, il est demeuré fidèle aux habitudes contractées à Rome dans la société de M. Owerbeck ; par ses œuvres, il me semble qu'il a montré combien il était difficile au romantisme de se conserver et de se féconder, dans cette Allemagne du nord où le protestantisme et la philosophie ont ébranlé les croyances et brisé les formes du passé.

Le désaccord qui existe entre la nation et le roi, au sujet de la religion, empêche que la Saxe ne donne aujourd'hui aux beaux-arts des encouragements convenables. Le roi oserait-il demander aux chambres de gros subsides pour entretenir des artistes catholiques? Alors même qu'il serait indubitable que le protestantisme a aussi son génie, les chambres pourraient-elles prendre l'initiative en sa faveur? L'art est donc à peu près borné aux libéralités particulières de la cour. On fait peindre des fresques au château de Pillnitz, comme on fait exécuter de la musique, dans l'église catholique, à la messe royale, pour montrer qu'on a les traditions d'un prince magnifique. Le roi entretient deux peintres particuliers, M. Gottschein et M. Hueme, à chacun desquels il fait compter chaque année une pension de 350 écus, en échange d'un tableau. Depuis vingt ans que cet engagement a été pris, chaque année M. Gottschein apporte une petite toile qui représente un rivage italien ; et M. Hueme, une autre toile de même dimension qui représente une forêt allemande. A quoi peuvent servir ces cadres, sinon à encombrer le palais? La position enviée de peintre de la cour est occupée depuis 1824 par M. Vogel de Vogelstein. Cependant pour prouver qu'il ne cesse pas de protéger les arts et de s'intéresser à tous leurs progrès, le roi de Saxe a chargé un artiste de l'école de Dusseldorf, M. Bendemann, de décorer les appartements de son palais de Dresde. Le sujet que ce jeune peintre a choisi et esquissé à peine, est le drame de la vie humaine, déroulant, sur un fond d'or, la longue suite de ses heures inégales ; un artiste français, inconnu de la foule, et même de la plupart de ses rivaux, destiné peut-être à une grande renommée, M. Bonnier, crayonne, à Paris, depuis dix ans, les mêmes scènes, sur une longue frise où le paysage relève encore le haut caractère des figures, et complète leur expression. Ne semble-t-il pas que la peinture de la vie humaine soit un ornement un peu vague pour le palais d'un roi de Saxe? Mais quand on songe que ce roi est catholique, que son peuple est protestant, et son peintre israélite, on comprend que pour satisfaire aux conve-

nances de leurs croyances ennemies il ait fallu se tenir dans les généralités les plus hautes et les plus indéterminées. Dans ces compromis, qui peignent toute l'incertitude de notre temps, l'art ne saurait puiser qu'une force factice et passagère.

XXXII.

Berlin.

Pour parvenir à ce haut état politique où elle aspire, il faudra que la Prusse résolve, entre autres problèmes, celui de savoir si elle est capable de produire un art national. Si son génie rencontre des formes originales et nouvelles, pour s'emparer des forces de la nature et de l'imagination des hommes, qui doutera qu'elle ne soit destinée à prendre rang parmi les grandes puissances sociales que la Providence a spécialement chargées de l'exécution de ses desseins ? Quelle influence le protestantisme peut exercer sur le développement ultérieur de la civilisation européenne, c'est elle qui doit le montrer en réalisant par la main de ses artistes l'idéal qu'elle a poursuivi par la pensée de ses philosophes.

Fondé sur le sable, au milieu des plaines, Berlin n'a point reçu de la nature une physionomie vivement caractérisée ; celle que l'histoire lui a donnée depuis un siècle, loin de porter les traces d'un goût indigène, a été modelée, avec une persévérance jusqu'à nos jours non interrompue, sur les idées et sur les habitudes de la France. A la juger par sa capitale, la Prusse semble encore une institution toute française. Le palais de ses rois, posé sur une île de la Sprée, ainsi que le sceau d'alliance qui unit, à travers les deux rives, l'ancienne bourgade à la ville nouvelle, affecte des formes solennelles dans lesquelles on ne peut s'empêcher de voir une imitation de la monarchie de Louis XIV ; comme toutes ses portes sont des arcs de triomphe, et que leur élévation tient les étages principaux à une hauteur considérable, cet édifice, pareil à une forte et glorieuse citadelle, semble attendre sans

cesse le retour des légions sur lesquelles on dirait que le fondateur de la royauté prussienne, Frédéric Ier, avait déjà fait reposer l'espoir de sa dynastie naissante. Le fils de son successeur, le grand Frédéric lui-même, a laissé des monuments moins énergiques. C'est en vain que Potsdam multiplie ses portiques et élargit sa ceinture de colonnes pour atteindre aux grandes proportions de Versailles. Assis sur sa chaude colline, sur ses terrasses arquées, sur ses rampes chinoises que le pampre tapisse, fait de marbre, orné de bergères et de fleurs, Sans-Souci ressemble moins encore à Trianon qu'à ces consoles aux rinceaux capricieux dont les fermiers généraux décoraient leurs petits appartements. Une licence si large, accordée par un prince illustre, aux formes les plus efféminées de l'élégance française suffirait pour montrer combien l'exemple de notre nation a influé sur les premiers développements de la Prusse, alors même que tous les monuments de l'histoire et de la littérature ne seraient pas pleins de cette démonstration. En revenant de Sans-Souci, je ne m'étonnai plus d'apercevoir tant de traits essentiels qui me rappelaient la France, au milieu de cette population de Berlin, à qui il semble que l'on ait voulu cacher le fantôme de Frédéric II, l'élève de notre civilisation, derrière la statue de Blücher, l'heureux ennemi de notre fortune.

Le roi qui a pris le gouvernement de la Prusse dans la dernière année du XVIIIe siècle, et que la mort vient d'enlever à peine, a assisté à des événements qui ont modifié, sans sa participation, l'esprit de sa monarchie. Douée d'une intelligence et d'une âme viriles, la reine Louise, sa femme, rassembla autour de lui, tant qu'elle vécut, les espérances chancelantes et les forces entamées de l'Allemagne, que, dans le danger commun, le cabinet de Vienne s'efforçait aussi de rallier autour du vieux drapeau de l'Autriche. Les penseurs, les généraux, les poëtes, qui ont pris en main la cause de l'indépendance, c'est elle qui les a poussés et soutenus ; elle mourut avant d'avoir vu son pays délivré ; si elle a haï le nôtre, devons-nous oublier qu'elle a donné l'exemple d'un courage qui honore l'espèce humaine? Héritier de son esprit, continuateur de ses projets, son fils, qui vient de monter sur le trône, aurait voulu qu'on se hâtât de seconder, par les arts de la paix, l'essor qu'elle avait donné au génie allemand par la guerre. Mais Frédéric-Guillaume III était encore plus étranger à l'enthousiasme des beaux-arts qu'à celui des armes ; le besoin de distraire sa vie monotone, qui était celui auquel il était le plus sensible,

trouvait un aliment facile dans les plaisirs du théâtre ; ce ne fut que par la nécessité de ne point paraître au-dessous des petits princes et des villes même de l'Allemagne, qu'on lui fit comprendre l'intérêt qu'il pouvait avoir à appeler à Berlin quelques-uns des peintres issus du mouvement romantique ; quoiqu'il n'eût pas un goût plus décidé pour la statuaire, la raison d'État, qui parle haut à toute oreille prussienne, lui faisait du moins sentir l'importance de l'art par lequel le souverain peut payer aux grands citoyens la dette de la patrie, et provoquer, dans l'attente d'une immortelle récompense, le dévouement, le courage et la vertu.

Un architecte d'un esprit vaste, d'une imagination vive, d'un talent aventureux, vint alors prêter appui aux desseins du prince royal qui se fit son protecteur et son élève, pour se préparer à disputer au prince de Bavière l'honneur de diriger le mouvement du nouvel art germanique. M. Schinkel peut être considéré comme le représentant de la génération et des idées qui se sont élevées en Allemagne immédiatement après celles dont M. de Klenze a été l'interprète à Munich. C'est à peu près ainsi que chez nous, à côté de l'école de M. Percier, qui se condamnait, avec une austérité trop peu appréciée, à une imitation étroite de l'antique, M. Huyot est apparu tout à coup avec des études plus larges et plus savantes, avec un esprit tourmenté par le besoin de l'invention, avec l'instinct de la richesse, du grandiose, de l'extraordinaire. Si M. Schinkel n'a point un sentiment aussi complet de son art, il aura du moins le bonheur de laisser plus de monuments.

Le corps de garde qu'il construisit en 1818, à l'entrée de la promenade des Tilleuls (*Unter den Linden*), et qui est un de ses premiers ouvrages, lui donna grâce à l'importance que ces monuments ont dans les villes d'Allemagne, l'occasion de montrer à la fois son point de départ et ses tendances. Cet édifice offre la forme rude, angulaire et toute close d'un fort romain, au devant duquel un péristyle dorique, destiné à abriter les armes, fait une saillie vigoureuse. Le théâtre (*Schauspielhaus*), bâti en 1819, présenta des lignes non moins complexes, mais déjà plus indépendantes. A voir ces angles énergiques de construction multipliés dans tous les sens, ce fronton du comble jeté dans le ciel au-dessus du fronton du péristyle, ces hautes et nombreuses ouvertures pratiquées dans les murs, ces toits peuplés de statues, de groupes, de dragons qui s'envolent, de chars qui

s'élancent, il est facile de reconnaître l'œuvre d'une imagination que la pureté des éléments primordiaux ne saurait satisfaire, et qui cherche la force dans la magnificence. Le plan intérieur de cette construction se recommande aussi beaucoup plus par ses complications que par son élégance. Le musée royal, élevé en 1824, tout en montrant des qualités semblables, révèle la volonté d'arriver aux mêmes effets par l'opposition simple de deux lignes fondamentales; ayant au dehors l'aspect d'un parallélogramme, dont tout concourt à accuser les quatre angles avec fermeté, il vous suspend, aussitôt que vous avez monté l'escalier, au milieu d'une belle rotonde, située au centre du monument, et dont l'œil mesure facilement toutes les proportions. Ce cercle, inscrit dans ce carré, cause une agréable et vive surprise, dont la réflexion, par malheur, ne justifie pas complétement le plaisir; pour produire cette sorte d'antithèse, l'architecte a été contraint à ménager derrière le vaste portique, placé sur la façade principale, un second enfoncement, nécessairement plus obscur, qui lui permît d'atteindre jusqu'au point central de sa construction, et à pratiquer dans cette autre ouverture un second escalier, dont la porte colossale, au lieu de vous introduire sur un plancher digne d'elle, vous jette dans une petite galerie circulaire élevée à trente pieds au-dessus du sol de la rotonde. Comme si ce n'était pas assez du vice de cette principale entrée percée à un second étage, dans une sorte de tribune, la rotonde a encore le défaut de n'être point suffisamment motivée, puisque, en bas comme en haut, elle ne sert que de passage, en bas pour aller aux salles de sculpture, en haut pour conduire à celles où les tableaux sont conservés. N'est-ce pas méconnaître profondément les lois les plus essentielles de l'architecture, que d'employer ainsi ses formes à satisfaire une pure fantaisie du regard?

Voulant suffire à toutes les évolutions que l'art a subies de nos jours, M. Schinkel, après avoir plié les lignes antiques à des modulations audacieuses, s'est aussi hasardé à combiner les lignes du moyen âge. Il en fit un premier essai, en dessinant, d'après le plan de la Belle-Fontaine (*Shœnbrunnen*) de Nuremberg, une espèce de flèche monumentale, toute parée de clochetons, de niches et de statues qui fut jetée en fonte, sur la colline de Kreuzberg, pour perpétuer le souvenir des campagnes entreprises, dans notre siècle, au nom du vieux génie tudesque. Plus tard, sans renoncer à la brique dont sont formés presque tous les monuments de Berlin, sans la dé-

guiser non plus, comme il avait fait jusqu'alors, il érigea sur la place du Werder, pour le service du culte protestant, une église gothique où l'ogive est employée avec une réserve qui trahit peut-être plus l'embarras que le goût. Une double porte ogivale, dont les briques ont singulièrement alourdi les nervures et les ornements, une croisée grande et unique, composent les deux étages de la façade, que flanquent deux tours carrées et tronquées ; sur les côtés, l'étage inférieur, tout entier muré, contraste heureusement avec l'étage supérieur où s'ouvrent de hautes fenêtres ogivales, séparées par des contre-forts et surmontées d'une corniche qui rachète un peu l'absence du toit ; à l'intérieur l'apside polygonale, les massifs ornés, qui, en répétant les contre-forts, encadrent les fenêtres et soutiennent une galerie continue, les boiseries ogivales de cette galerie, les escaliers qui y conduisent, les encadrements du retable et de l'orgue, la sage coloration des voûtes, et par-dessus tout la bonne proportion du vaisseau lui-même, produisent une impression satisfaisante. Le palais du comte de Redern, l'une des habitations remarquables que M. Schinkel a construites à Berlin, a été modelée par lui sur les plus énergiques monuments de l'architecture florentine, et marque une nouvelle transformation ou un nouveau caprice de son talent.

Il semble qu'après avoir ainsi donné un peu témérairement carrière à son imagination, cet artiste éminent ait voulu se soumettre aux conditions vraies et sérieuses de son art en bâtissant en 1832 une école d'architecture. La brique, dont il s'y est servi à découvert, s'accordait avec son goût, sans doute mûri, pour lui commander de se réduire à des lignes imposantes et simples, que la nature des matériaux choisis lui permettait néanmoins d'enrichir par la vivacité des ornements de détail. L'édifice qu'il a élevé d'après ce principe, et qui passe justement pour une des meilleures constructions de l'Allemagne, présente une masse carrée, composée d'un rez-de-chaussée, de deux étages principaux, d'un petit étage supérieur que couronnent les riches profils d'une haute corniche ; les fenêtres toutes grandes qui donnent un jour abondant aux ateliers, sont séparées les unes des autres par des contre-forts, dont le relief bien mesuré marque avec élégance les points solides de la bâtisse ; elles sont elles-mêmes divisées en trois parties des meneaux de briques, semblables à des colonnettes dont des figures en terre cuite forment les chapiteaux. Entre le rez-de-chaussée et le premier étage, s'étend une frise de petits bas-reliefs en terre

cuite, représentant les fonctions et les gloires diverses de l'art; dans les intervalles qui partagent les étages supérieurs, règne un cordon de ces redans qu'on trouve dans presque tous les monuments byzantins et qui sont les accompagnements naturels de l'architecture céramique. Des lisières de faïences brunes, qui se détachent sur les fonds de brique rouge, servent d'encadrement à toutes les parties distinctes et principales de cet édifice, qui réunit ainsi les agréments de la couleur à ceux de la forme.

De l'une de ses dernières entreprises, M. Schinkel a fait avec bonheur une sorte de cours d'architecture. Chargé de bâtir, hors des portes de Berlin, quatre petites églises destinées à devenir le centre de nouveaux faubourgs, il les a dessinées de manière à montrer, par leurs différences, comment l'art peut marcher du simple au composé, comment il peut faire succéder à l'ornement qui naît du besoin même et qui l'exprime avec naïveté, celui qui le cache, et qui tend à se perdre dans de pompeux mensonges. La brique, dont ces oratoires sont faits, déterminant nécessairement la forme du plein cintre, l'église de Moabit offre, dans sa façade, un portail à trois simples arcades, surmontées par une rosace, au-dessus de laquelle le toit laisse immédiatement paraître sa double inclinaison; sur chacune des faces latérales, elle accuse deux étages différents, par la diversité bien entendue des fenêtres, grandes en haut, petites en bas, toutes accompagnées de corniches et de cordons qui profilent heureusement; l'absence des fenêtres inférieures, qui se fait remarquer à l'apside, indique parfaitement la piété plus grande du lieu. A l'intérieur, derrière le portail, on trouve le vestibule, placé sous l'orgue que la rosace éclaire; des tribunes en bois, supportées sur des piliers de bois, motivent les deux étages de fenêtres; la charpente angulaire, qui trahit l'inclinaison native du toit, s'appuie sur des clefs arrondies dont les charmants reliefs expirent de part et d'autre dans le mur; jusqu'au-dessus des tribunes, toute l'église est peinte d'une couleur brune où ressortent de légers filets bleus, préparant la coloration bleue des parties élevées dans lesquelles se détachent à leur tour de blanches étoiles. Le goût simple des boiseries, de la chaire, de l'autel, du petit baptistère placé devant lui, la direction et la mesure du jour, la proportion exquise du tout, démontrent assez que les plus beaux de tous les effets peuvent être tirés uniquement de la juste modulation des parties essentielles. L'église de Weding a déjà sa rosace flanquée de deux

petites fenêtres, et surmontée d'une ligne droite qui, rencontrant les deux ailes du toit, détermine la naissance du fronton. Cette ligne droite se traduit intérieurement par un plafond à trois travées, qui, en dérobant la charpente et en rendant les clefs inutiles, substitue tout à coup, dans la perspective, une sévérité ferme à une grâce naïve. En donnant à ses fenêtres la forme carrée, l'église de Gesundbrunnen fait naître l'occasion de les séparer par des pilastres corinthiens, qui viennent se ranger sous un entablement commun dont l'apside elle-même est couronnée. Enfin l'église de Voigtland, développant le même motif, le fait saillir sur sa façade, en y ajoutant un péristyle, orné d'un fronton, qui, répété par celui du toit, pousse l'ornement jusqu'au luxe.

Il est facile de voir qu'en donnant ces exemples, M. Schinkel s'est bien moins préoccupé du point de vue historique, lequel domine tout dans les écoles de Munich, que de la méthode à suivre pour adapter aux besoins actuels les formes dont nous sommes en possession. J'insiste sur cette indication, parce qu'elle peut servir à marquer et le caractère particulier du talent de cet artiste, et les tendances générales de l'école de Berlin. Né le 13 mars 1781, à Neu-Ruppin dans le Brandebourg, Charles-Frédéric Schinkel, après avoir été élevé à Berlin sous les auspices de l'architecte Gilly, partit, en 1803, pour l'Italie où régnaient alors les idées françaises, qu'il voulut aussi étudier à leur source, en 1805, avant de retourner dans son pays. Il se forma donc assez longtemps avant que la nouvelle science historique, en retrouvant dans la chronologie même les éléments moraux dont la philosophie pensait avoir la disposition exclusive, précisât les fondements de l'art tout en élargissant ceux de la spéculation. Ayant trouvé, à son retour, la Prusse amoindrie déjà et menacée de mort par la guerre, qui est, sous tous les rapports, la plus redoutable ennemie de l'architecture, il se mit à peindre des paysages, dont j'ai eu le plaisir de voir les plus remarquables dans le cabinet de M. Wagner, et qui, par les poétiques contrastes de la nature et des monuments toujours mariés avec originalité, toujours peints avec une audace voisine des témérités de l'école anglaise, révèlent en toute évidence l'artiste affranchi non-seulement des entraves, mais presque des données mêmes de la réalité. Lorsque, en 1815, on lui accorda avec le titre de conseiller supérieur d'architecture (*Oberbaurath*), les moyens d'exercer l'art auquel il s'était d'abord voué, il y porta les mêmes ardeurs, une

facilité rare à manier toutes les formes, un dédain remarquable pour leur élément essentiel et primordial. Ainsi toujours poussé par sa féconde imagination, jamais retenu par le respect des origines, et conséquemment peu soucieux, à ce que j'imagine, du but dernier de l'art et de la destination de ses propres travaux, il a passé sa vie, qui semble s'éteindre avant l'heure, à dessiner pour la Prusse, pour toutes les parties de l'Allemagne, pour la Russie même, non-seulement des temples et des palais, mais des casinos, des écoles, des bains, des ponts, des passages, des maisons, et jusqu'à des boutiques, jouant partout un peu au hasard avec les lignes saintes de l'architecture. Le bel ouvrage dans lequel il a publié les perspectives et les plans de ses constructions demeurera comme un monument de la complexité du goût de notre époque, partagée entre mille formes dont elle est encore loin d'avoir nettement défini le principe et le sens.

M. Schinkel a exercé jusqu'à ce jour, à Berlin, sur les productions de tous les arts qui sont plus particulièrement unis au sien, une influence souveraine dont on l'a accusé de s'être trop servi dans les intérêts exclusifs de l'architecture; pour moi, il me semble qu'en dessinant de sa main de grands cartons qui devaient être exécutés sous le portique du musée, en composant la plupart des sculptures qui ornent les frontons, les frises et les terrasses de ses monuments, en donnant ses conseils assidus aux peintres et aux statuaires, il n'a point dépassé ses limites de l'autorité dont l'a investi son talent. Je lui reprocherais bien plutôt de n'avoir point usé de son ascendant pour convier les artistes aux honneurs suprêmes de la peinture monumentale. La dernière exposition que j'ai eu l'occasion de voir à Berlin aurait suffi pour me convaincre que, si l'architecture était cultivée avec éclat dans cette ville, elle n'y avait point encore étendu, sur les arts qu'elle domine, le haut et salutaire patronage, où je vois l'un des plus fermes soutiens, l'une des plus belles espérances qu'on puisse offrir au génie de notre siècle. L'absence complète de tout principe dirigeant, la faiblesse presque absolue de l'exécution, se faisaient également remarquer dans cette exhibition, où quelques toiles de M. Bégas, un paysage de M. Biermann, un carton romantique de M. Kolbe, de rares tableaux de l'école de Dusseldorf, perdus au milieu d'un amas de mauvaises peintures indignes de nos écoliers, défendaient seuls l'honneur national en présence des deux pages spirituelles consacrées à Mazarin et à Richelieu par M. Delaroche. En

visitant les ateliers des artistes, j'ai pourtant découvert des richesses auxquelles il n'a manqué sans doute que des encouragements suffisants pour briller au grand jour , et pour former le premier fond d'une école capable aussi , à ce qu'il me semble, de se rattacher avec originalité au principe architectural de la troisième époque, sur lequel M. Schinkel a modelé ses meilleurs ouvrages et son esprit même.

Né à Berlin, le 11 septembre 1787, M. Wilhelm Wach a beaucoup plus conservé les traces du premier enseignement reçu à Paris, dans les ateliers de David et de Gros, que celles des études faites pourtant d'assez bonne heure en Italie dans la société des peintres romantiques de l'Allemagne. Absorbé par le soin minutieux de l'exécution, il s'efforce d'unir la force à la volupté, les charmes du coloris à la précision du contour et au scrupule du modelé; il produit ainsi lentement des œuvres où l'on est surpris de rencontrer l'affectation des lignes puissantes en même temps que la recherche des tons léchés. Il a exécuté pour M. Wagner deux tableaux qui marquent les deux phases de son éducation et de son talent. Dans le premier, qui représente une jeune fille à qui parle l'Amour, il a répandu une grâce imitée, à ce qu'il semble, des figures souriantes de notre Prudhon, mais plus cherchée, moins vive, emprisonnée en des contours pesants; dans le second il a figuré, sous des traits dont l'archaïsme est mitigé par l'imitation de la nature, une vierge assise sur un de ces trônes auxquels les artistes italiens savaient donner, aux premières clartés de la renaissance, la richesse de l'art oriental, la délicatesse du goût gothique, l'élégance antique remise en honneur. Sur une autre toile que j'ai vue dans la galerie du comte Raczinski, il a peint, en de petites dimensions, un Christ offrant l'eucharistie à ses disciples, sous des arcades qui laissent la vue s'étendre vers des montagnes parées d'édifices romains ; dans cette page, il a uni les expressions dramatiques, les visages trapus, les draperies solennelles qui caractérisent certaines écoles de la dernière période italienne, à cette couleur brune , fine, luisante, dont le chevalier Vander Werf se fit gloire aux jours suprêmes de l'école hollandaise. Les trois Vertus dont il a orné le tablier de l'orgue de l'église de Werder rappellent trop la décadence par les guirlandes de fleurs qui les enlacent, et trop aussi la gêne des premières époques par leurs formes maigres sans naïveté, et roides sans grande noblesse. Dans l'atelier même de l'artiste, j'ai remarqué une sainte famille où l'auteur, poursuivant la difficile con-

quête des qualités les plus contraires, s'était complu, avec une persévérance dont on apercevait trop les traces, à rassembler ce que les Vénitiens avaient de plus grave, et ce que le Corrége avait de plus riant et de plus furtif. Un carton représentant Otto, évêque de Bamberg, baptisant sur sa porte les enfants que les mères lui amènent, m'a paru conçu avec un art plus simple et plus heureux. Quelles métamorphoses l'exécution ne peut-elle pas lui faire subir ? M. Wach a la coutume de peindre d'abord ses études, d'après nature, avec l'exactitude scrupuleuse qu'un Hollandais aurait mise à ce soin ; en les transportant ensuite dans ses compositions, il les modifie quelquefois suivant l'inspiration, plus souvent d'après ses souvenirs qui le ramènent ordinairement aux modèles les plus divers de la troisième époque de l'art. Cette manière lente, froide, pesante, de tout concevoir et de tout exécuter, a dû lui inspirer une horreur extrême pour la peinture à fresque qui ne doit rien qu'à ses propres forces, prompte, audacieuse, nue ; aussi, incapable de remonter à la cause et à l'essence même du style, il est arrivé, par un défaut de clairvoyance qui n'exclut pas l'excès de la réflexion, à en mêler les caractères les plus contraires dans une confusion aveugle et laborieuse.

C'est au centre de la vieille ville, dans un cloître austère où demeuraient autrefois les margraves de Brandebourg, où travaillent aujourd'hui les principaux sculpteurs de la Prusse, que je rencontrai M. Wach donnant ses leçons à de nombreux élèves ; je trouvai au contraire M. Bégas hors de la ville nouvelle, au milieu d'un beau jardin, où sa jeune famille jouait sous les bleus et charmants regards de la mère. Dans la différence de leurs habitudes on peut lire sans peine celle des talents de ces deux peintres, les seuls d'entre ceux de Berlin qui aient pris une part sérieuse à la rénovation de l'art, et qui aient quelques traits importants à fournir pour l'histoire de son développement.

Né, le 23 septembre 1794, à Heinsberg, près de Cologne, Charles Bégas était destiné à la magistrature par son père. Le goût prononcé, les dispositions précoces qu'il montra pour les arts du dessin, tout en faisant ses études à Bonn, déterminèrent ses parents à l'envoyer, dès 1812, à Paris, où il fréquenta l'atelier de Gros, en compagnie de quelques-uns des artistes dont la France s'honore aujourd'hui ; il y acquit un talent assez remarquable pour que, revenu dans son pays, qui avait cessé de nous appartenir, il devint l'objet des faveurs du gou-

vernement prussien, avide de s'attacher ses nouvelles conquêtes. On fit transporter plusieurs de ses tableaux dans les églises de Berlin, où il fut invité lui-même à se rendre en 1821. L'année suivante, il partit pour l'Italie, où sans doute on était jaloux de lui voir perdre, au foyer même du romantisme allemand, les méthodes et le souvenir de la France. C'est à cette époque qu'il composa avec les lignes roides et les proportions bornées dont les Allemands usaient alors, le tableau de *l'Empereur Henri IV au château de Canossa*, que nous avons vu à Paris dans l'une de nos expositions, et qui n'a pu donner aucune idée de la manière actuelle de l'auteur. De retour en Prusse, il ne tarda point à trouver trop étroites les lisières qu'il venait de prendre; dès 1830, chargé d'exécuter le retable de l'église du Werder, il peignit la résurrection du Christ avec une louable énergie de formes et de ton.

Depuis cette époque, le gouvernement prussien ayant laissé sans aucune assistance non-seulement les peintres qui entretenaient à Dusseldorf une école commune à tous les artistes allemands, mais encore ceux-là mêmes dont la réputation semblait être l'indispensable ornement de la capitale, M. Bégas fut contraint à mettre son pinceau à la disposition des vanités privées et des petites fortunes. Grâce aux dons de la nature et ceux de l'éducation, il a triomphé de ces obstacles avec une belle humeur toute française. C'est à lui que j'ai entendu dire cette heureuse parole : « Je connais les hommes qui sont martyrs de leur art; mais il faut savoir arriver au point où l'art ne peut plus enfanter que le bonheur. » Pendant les longues soirées d'hiver, tandis que la famille lisait, autour de lui, la Bible et les poëmes allemands, il dessinait sur les sujets mêmes qui arrachaient des larmes à ses enfants, des compositions remarquables qui remplissent son portefeuille. Aux heures inoccupées il a déjà commencé à transporter sur la toile quelques-uns de ces dessins.

On fut tout étonné de le voir offrir, à l'une des expositions récentes, un petit tableau où il avait représenté, sous les lourdes arcades byzantines du moyen âge allemand, un vieux roi cherchant dans les chansons de son page un adoucissement aux angoisses de sa dernière heure, et ne trouvant dans les mélodies les plus douces que le cuisant souvenir des crimes d'une vie tout ensemble héroïque et barbare. L'auteur avait voulu peindre le rigoureux appel qu'il semble en effet que la musique fasse à la conscience humaine, en lui renvoyant le

fidèle écho des harmonies divines; la maladie d'un prince qui n'eut jamais ni cruautés ni grandeur à expier, fut cause qu'au lieu de cette idée toute poétique, on prêta au peintre le dessein de faire une allusion politique. J'ai vu, à la dernière exposition, un autre tableau, de grande dimension, dans lequel le même artiste a retracé l'instant solennel où le Christ, assis avec ses disciples sur l'une des collines de Jérusalem, prédit la ruine de la ville étendue à ses pieds. Ce sujet, qui n'a peut-être jamais été traité avant notre siècle, et qui répond si parfaitement à notre manière mélancolique de concevoir la vie et la religion elle-même, a choqué quelques esprits méticuleux qui craignaient d'y lire une prophétie de malheur, au moment où la France semblait vouloir prendre une attitude menaçante. C'est le caractère des compositions de M. Bégas de toucher au vif les sentiments modernes; mais tandis qu'elles en sondent les profondeurs, il doit se rencontrer des gens qui les accusent d'en agiter la surface.

La manière de M. Bégas est aussi toute moderne; large, vraie sans vulgarité, vive sans affectation, elle m'a paru tenir presque tout ce qu'avait promis un autre élève de Gros, M. Court, dans ses magnifiques débuts. Elle se distingue par un coloris à la fois brillant et solide, par une ordonnance pleine de netteté et de grandeur, et surtout par un dessin qui, en réunissant la force et la grâce dans une imitation intelligente de la nature, atteint parfois au style des grands monuments de la troisième époque. La troisième manière de Raphaël peut être considérée à la fois comme la définition et comme l'idéal de ce style dont la tradition trop tôt perdue est sans doute la plus belle conquête où doivent conduire toutes les recherches archaïques de notre temps, et dont les nuances composées par la fusion des richesses de toutes les époques précédentes suffisent à l'expression des sentiments de la société la plus complexe. M. Bégas a su combiner les éléments originaires de ce dessin savant, de manière à n'en jamais répudier aucun, et à faire pourtant prédominer chacun d'eux, selon la nature des impressions qu'il s'agit de produire. Pour donner des exemples de cet heureux discernement, je citerai quelques-uns des cartons qu'il m'a montrés avec une rare libéralité, et que je ne crains pas de faire connaître à cause de la difficulté qu'il y aurait à rivaliser avec leur distinction.

Une composition qu'il appelle *le Passé* et *le Présent*, et où il a représenté, au milieu de belles ruines, deux charmantes filles dont l'une

chante les gloires du temps qui n'est plus, dont l'autre offre une couronne au vivant génie de la chanteuse, respire la grâce des douces tristesses. C'est la grâce des molles rêveries de l'Orient qui brille dans une traduction du Cantique des cantiques, où paraît, sur une terrasse qui domine à la fois les pompes de la ville et celles de la campagne, la Sulamite, la tête ornée de fleurs, l'œil tout mouillé des larmes de l'amour, demandant où est son amant à ses jeunes compagnes, qui, rangées à droite et à gauche, en deux groupes élégants, semblent saisies déjà par les ineffables langueurs de sa passion.

Dans plusieurs dessins dont les sujets sont empruntés aux évangiles, j'ai remarqué, indépendamment du mérite constant de l'ordonnance, une admirable figure du Christ, qui va en s'ennoblissant et en s'embellissant toujours sous le crayon de l'auteur. Ce que M. H. Hess a fait, à Munich, pour le Christ de la seconde époque, M. Bégas a tenté de le faire à Berlin pour celui de la troisième; il a combiné, sous l'impression d'un haut sentiment philosophique, les modèles offerts à leurs contemporains par ces maîtres immortels du XVI[e] siècle, que semblait animer une sorte de divination prophétique des idées développées par les siècles subséquents. Tout ce que le Vinci avait dérobé de force à l'idéal de la période byzantine, toute la grâce que le Sanzio avait ravie à celui de la période gothique, et la juste proportion de l'intelligence et de la bonté humaines que l'un et l'autre de ces deux illustres artistes avaient empruntée aux chefs-d'œuvre de l'art antique, voilà, si je ne me trompe, les éléments dont doit être formée la figure du Christ, telle que nous la concevons aujourd'hui, réunissant les divers caractères du lion tout-puissant, de l'agneau du sacrifice, et, par-dessus tout, du frère divin des hommes. J'ose assurer que cette grande image sera restituée avec éclat, si jamais M. Bégas trouve l'occasion de peindre à fresque quelqu'un des beaux cartons qu'il a consacrés à la vie du Christ.

Comme modèle de force saisissante et toujours noble, j'indiquerai le *Songe des trois rois mages* endormis en de magnifiques attitudes, sur un banc de pierre au-dessus duquel leurs chameaux passent la tête, tandis que l'ange leur ordonne de ne point livrer à Hérode le secret de la naissance du Sauveur. Une énergie plus rude, désolée, lugubre, anime une esquisse qui retrace les calamités d'une sécheresse, d'après ce beau verset de Jérémie : *« Majores miserunt minores » suos ad aquam : venerunt ad hauriendum, non invenerunt aquam,*

» *reportaverunt vasa sua vacua: confusi sunt et afflicti, et operuerunt » capita sua.* Les plus anciens envoyèrent les plus jeunes à l'eau; » (ceux-ci) vinrent pour puiser, ne trouvèrent pas d'eau, rapportèrent » leurs vases vides : (les hommes) furent confondus et accablés, et » ils se couvrirent la tête. » Par la seule puissance d'un dessin âpre et nerveux, M. Bégas a si vivement exprimé tous les détails de cette scène, que M. Delacroix lui-même avec sa fière couleur ne saurait produire un effet plus vigoureux. J'ai trouvé la preuve d'une sagesse modératrice dans une composition dont le retour de *l'Enfant prodigue* est le motif, et qui, pour la belle disposition des groupes, et pour l'excellente simplicité des accessoires, m'a paru digne d'un élève du Poussin. Au sentiment hébraïque M. Bégas joint un amour sincère des souvenirs et des monuments du génie germanique; lorsqu'il emprunte des sujets à cet ordre d'idées, il n'a pas seulement pour but de reproduire les formes tudesques qu'il sait merveilleusement ajuster; il s'applique surtout à mettre en relief le côté moral de l'action qu'il se propose de représenter. Ainsi il a fait, en dessinant une scène de *la Saga de Frithiof*, et *la Tombe délaissée* de l'empereur Henri IV, auquel il revient toujours avec une prédilection marquée.

Dans tous ses ouvrages M. Bégas dépose l'empreinte de la nation à laquelle il appartient; il s'y montre bien un véritable Allemand, né aux bords du Rhin, nourri de la Bible, des légendes héroïques et des poétiques rêveries de son pays; mais il sait élever ce caractère particulier à un haut degré de généralité qui m'a paru manquer à la plupart de ses compatriotes; il est parvenu à ce résultat, grâce aux habitudes pratiques qu'il a contractées chez nous, grâce aux études spéciales qu'il a faites à Rome devant les fresques de Raphaël. Ces deux influences doivent, à ce qu'il me paraît, présider à la formation de l'art des races protestantes du Nord, chez qui la raison tend invinciblement à consolider le règne de la nature et à faire considérer la réalité comme la base indispensable de toutes les œuvres de l'imagination.

On annonce que le nouveau roi de Prusse, réalisant enfin des vœux qu'il a été longtemps forcé d'ajourner, vient d'appeler à Berlin, avec Schelling, la gloire vivante de la philosophie allemande, Cornélius, qui est aussi l'artiste le plus renommé de tous ceux qui ont repassé les monts. Ce projet, s'il s'exécute, n'enlèvera pas seulement à Munich deux hommes de génie; il ôtera à la Bavière l'honneur de

représenter seule, en Allemagne, les doctrines par lesquelles des esprits éminents ont essayé de rattacher la vie actuelle de l'Europe à sa vie antérieure. Mais Schelling et Cornélius continueront-ils à Berlin l'entreprise qu'ils ont commencée à Munich? A-t-on voulu, par la présence de ces deux célébrités, dont le nom a servi de ralliement aux intelligences et aux imaginations éprises du passé, témoigner que la Prusse allait s'engager dans une voie nouvelle où le soin des anciennes formes de la pensée l'emporterait désormais sur les préoccupations d'une politique jusqu'ici tournée vers les idées et vers les intérêts de l'avenir? Tout ce que Schelling a conservé de verdeur dans sa majestueuse vieillesse, les gages qu'au milieu des aspirations les plus mystiques de ses derniers cours, il a donnés au protestantisme et à tous les besoins de la pensée moderne, doivent être de sûrs garants que ce puissant esprit peut trouver, dans l'atmosphère libre de Berlin, une fécondation nouvelle digne des applaudissements de l'Europe. Je ne doute pas non plus que l'audace native du génie de Cornélius, réchauffée par le vieux ferment de l'indépendance luthérienne, ne puisse enfanter des compositions énergiques où le principe hiératique et solennel des Byzantins cèdera une place de plus en plus grande au principe mêlé et remuant de la renaissance. Mais est-ce bien là ce qu'on se propose de demander au philosophe et à l'artiste? Si l'on voulait, par exemple, que le premier façonnât les esprits au joug de l'autorité, et que le second ranimât le culte des formes purement tudesques, j'ose assurer que l'on contrarierait, non-seulement toutes les traditions du gouvernement, mais l'opinion même du peuple de Prusse. Sans doute, cette nation, aussi bien que la nôtre, a besoin que, sous certains rapports, on la rappelle au respect du passé; mais, comme la nôtre aussi, elle a droit d'exiger que le sentiment de l'avenir conduise et sanctifie ces équitables resaurations de la pensée.

DE LA SCULPTURE EN ALLEMAGNE.

XXXIII.

Les sculpteurs du Nord.

Lorsque du moule commun et primordial de l'architecture, se détacha la figure vivante et complète en soi de la statue, il arriva, dans le monde de l'art, quelque chose de semblable à ce qui se passa dans celui de la réalité quand, au souffle du Créateur, l'homme, libre et maître de lui, sortit du sein de la nature : dans l'une comme dans l'autre de ces deux générations, il semble que ce fut la forme elle-même, dans son plus haut degré d'abstraction et de puissance, qui se dégagea des entrailles de la matière et des vagues profondeurs de l'étendue. La peinture, qui naquit à la fois de l'architecture et de la sculpture, reposa sur des rapports plus complexes, et demeura dans une dépendance que toutes les fictions de l'art actuel ne sauraient cacher à mes yeux.

C'est parce qu'elle est par excellence l'art de la forme, que la statuaire est d'un accès difficile aux Allemands, peuple qui, en se répandant hors de l'Asie, a emporté dans ses flancs le panthéisme oriental, et qui, depuis le temps des migrations, ne cesse d'agiter et de reproduire, sous mille apparences diverses, ce système où toute forme s'évanouit dans le mystère d'une unité éternellement mobile et éternellement persistante. Dans les monuments dont les hautes époques du moyen âge ont doté l'Allemagne, et que j'ai examinés avec soin, nulle part je n'ai reconnu les traces d'une sculpture nationale qui pût rivaliser d'originalité et d'éclat avec les écoles de peinture alors florissantes dans la même contrée. Toutes les observations que j'ai faites

sur ce sujet, et qu'il n'est point encore temps de développer, m'ont conduit à penser que la sculpture des Byzantins, celle des Français, celle des Italiens avaient tour à tour exercé une influence à peu près souveraine parmi les anciennes confréries des artistes allemands. La renaissance a donné, il est vrai, pendant un certain temps, à quelques-uns des successeurs de ces vieux statuaires, un caractère particulier que j'essayerai plus tard de définir et d'expliquer. Mais, comme ces maîtres eux-mêmes cédaient le pas à ceux d'entre leurs compatriotes qui s'immortalisèrent alors par leur pinceau, on dirait qu'aujourd'hui les sculpteurs allemands ont encore, pour vaincre les difficultés de leur art, et pour conquérir les faveurs de la renommée, sinon moins de talent, du moins plus de peine que n'en ont ordinairement les peintres de leur pays.

En faisant appel à la raison et à la nature, le protestantisme a peut-être plus particulièrement disposé les populations du Nord, non-seulement, comme je l'ai dit, à maintenir dans les œuvres de la peinture le style de la troisième époque, mais encore à donner à la sculpture un développement plus soudain et plus durable. Le plus célèbre statuaire que les races tudesques aient produit dans notre siècle, Albert Thorwaldsen, est né à Copenhague, le 9 décembre 1770. Par son père qui était Islandais, par sa mère dont on s'accorde à faire remonter la généalogie jusqu'au roi Harold, il se rattache aux plus antiques souches de la Scandinavie. Plus jeune que Carstens, il embrassa de bonne heure, comme lui, le culte de l'antiquité avec je ne sais quel sentiment mélancolique et pur où il me semble saisir le dernier soupir des sombres divinités d'Odin, s'évanouissant aux clartés que, du sein de la civilisation chrétienne, l'esprit et le goût des Grecs ont répandues sur les plages du Nord. Après avoir étudié et travaillé assez longtemps en Danemarck, il se rendit en 1797 à Rome où Carstens mourut l'année suivante; il y trouva dans tout l'éclat de sa réputation et de sa fortune un autre Danois, l'archéologue Zoëga, disciple du célèbre Heyne, et le premier qui, par ses savants travaux, ait donné une base solide à l'étude des antiquités égyptiennes. Avec ses conseils, et sous l'influence des ouvrages de Canova, qui avait déjà atteint le comble de sa gloire, M. Thorwaldsen commença alors, dans une solitude où se plaisait son humeur naturellement sauvage, cette laborieuse carrière que la présidence de l'académie des beaux-arts de Saint-Luc est venue couronner. Quoiqu'il ne se soit jamais entière-

ment départi du principe de l'art antique, on trouve pourtant dans les nombreux ouvrages qu'il a exécutés depuis le commencement du siècle, et qui sont aujourd'hui dispersés dans presque tous les pays de l'Europe, la trace évidente des deux grandes époques que je vous ai signalées dans le développement de l'art allemand, et que résument les deux noms de Raphaël Mengs et d'Owerbeck. Ses œuvres, reproduites par le burin, ont été recueillies en Allemagne dans une publication à laquelle M. L. Schorn a ajouté un texte précieux et détaillé.

Celles d'entre les sculptures de M. Thorwaldsen qu'il m'a été donné de voir, n'ont pas toujours tenu ce que la gravure et la renommée m'avaient promis. L'exécution m'en a paru dénuée de chaleur et d'accent ; elle accuse ordinairement un goût à la fois indulgent et compassé, un travail symétrique et mou, plus de patience pour polir que pour modeler, plus d'habileté pour façonner la terre, que pour manier le ciseau : elle laisse apercevoir le travail vulgaire des élèves et des praticiens à qui le sculpteur danois accorde trop, et parmi lesquels il ne s'est rencontré qu'un homme supérieur, M. Ténérani. Dans les ouvrages du maître, comme dans sa physionomie qui en est le vivant commentaire, l'épaisseur originelle du galbe s'allie avec une distinction intime et toujours sereine. Si les contours sont ronds, et les parties qu'ils limitent trop matérielles, les lignes extrêmes sont du moins conduites avec précision, et nuancées avec délicatesse. Quoique montrant toujours l'étude, souvent même la recherche, les inflexions principales manquent de ce caractère profond et hardi dont l'écriture hiératique des premiers monuments de l'art contient le germe et le secret ; mais le soin des sinuosités secondaires corrige, jusqu'à un certain degré, la timidité des angles décisifs. Pour les formes en elles-mêmes, elles s'éloignent suffisamment de la trivialité du naturalisme, et de la médiocrité facile des conventions longtemps pratiquées ; si elles ne poussent point assez haut la généralisation et le style, elles laissent du moins reconnaître l'œuvre personnelle du génie de l'auteur, et la convenance particulière des sujets qu'il aborde. La composition, qui est la partie la plus louable, se distingue par l'abondance des idées, par la sobriété monumentale avec laquelle elles sont rendues, par la noble aisance des groupes, par la simplicité douce et recueillie de leur distribution. Ainsi l'expression, ce qui est un grand mérite dans la sculpture, résulte déjà presque entière de l'ordonnance.

Parmi les œuvres, où M. Thorwaldsen a employé à la fois les formes et les principes de l'antiquité, le groupe de Ganymède donnant à boire à l'aigle de Jupiter se fait remarquer par l'heureux contraste que la physionomie terrible de l'oiseau olympien fait avec le visage souriant du jeune homme. Le bas-relief qui retrace la visite nocturne de l'Amour à Anacréon offre une autre opposition pleine de charme ; ceux qui représentent Bacchus versant à boire à l'Amour, et Vénus jouant avec son fils, montrent au contraire une étude savante des nuances diverses de la grâce. Les fragments considérables que, dès le début de sa carrière, l'artiste danois avait consacrés à plusieurs scènes de l'Iliade, témoignaient d'un sentiment si naïf, et en même temps si élevé de la sculpture des bas-reliefs, qu'on put dès lors augurer qu'il donnerait à notre siècle des modèles de ce genre. Napoléon, qui semblait toujours être le confident de la destinée, le chargea, en 1811, de tracer l'entrée triomphale d'Alexandre à Babylone sur une grande frise, dont la chute de l'empire interrompit l'exécution. Le comte de Sommariva pourvut à ce que ce magnifique ouvrage fût achevé, et il lui ouvrit, dans la villa de Tremezzo, au bord du lac de Côme, un asile qui n'a rien à envier aux plus beaux palais. M. Thorwaldsen a exécuté deux copies du même morceau, l'une en stuc, pour le palais Quirinal à Rome, l'autre en marbre pour le château de Christianbourg, qui est une résidence des princes de Danemarck. L'imagination de l'auteur éclate dans cette frise par l'habile diversité des attitudes, des costumes, des groupes, par la familière interprétation de la vie des anciens, par je ne sais quelles harmonies particulières à la poésie moderne ; cette fois son talent, plus propre à arrondir le bas-relief qu'à modeler la ronde-bosse, s'est immortalisé en traduisant l'œuvre de son esprit.

Au centre même de la composition, sur un quadrige, dont une victoire ailée tient les rênes, s'avance Alexandre plein de sa gloire et d'une émotion plus religieuse ; derrière lui, un Phrygien est chargé de son bouclier et de ses lances, un Thrace porte son arc et ses flèches, deux esclaves conduisent Bucéphale qui bondit d'orgueil ; suivent les généraux divers d'âge et de caractère ; puis viennent toutes les armes de la cavalerie, après laquelle marchent les fantassins qui semblent las d'avoir traversé à pied tant de contrées ; cette partie du cortége est fermée par un éléphant qui transporte, la tête basse, les dépouilles opulentes de l'Asie, et par un roi prisonnier, auprès duquel l'artiste

s'est représenté lui-même considérant d'un œil ému le spectacle des humaines infortunes. En retournant au point central de la frise, on trouve une paix ailée qui, l'olivier en main, s'arrête en face du char d'Alexandre; après elle, le chef militaire de la ville soumise, portant le carquois par-dessus ses habits orientaux, fait marcher ses enfants au-devant du vainqueur; ses serviteurs tiennent ses armes qu'ils déplorent de voir oisives; ses femmes répandent des fleurs pour le conquérant, des larmes pour la patrie; le chef sacerdotal fait poser, au son des instruments sacrés, le trépied sur lequel il va sacrifier pour le nouveau roi; on conduit et on dompte les chevaux qui doivent être offerts au Macédonien; des enfants lui amènent les lions et les tigres enchaînés; aux portes de la ville, les vieillards et les mages commentent tristement les antiques prédictions; les mères serrent leurs nouveau-nés sur leur sein; sous les remparts, au delà desquels on aperçoit les temples, les maisons, les jardins, les habitants, un berger chasse les troupeaux destinés à l'autel; dans un endroit écarté des fossés, le génie de l'Euphrate s'appuie gravement sur son urne, au bord de ses flots; puis une barque transporte, sur le fleuve tranquille, les riches échanges du commerce; enfin, le calme croissant toujours, on voit, sur l'autre rive, un pêcheur retirant de l'eau sa ligne qu'un petit poisson fait plier, tandis que son chien flaire en silence la solitude des palmiers qui s'ouvre derrière lui. Ce dénoûment couronne les pompes épiques de la composition avec une familiarité charmante qui semble n'appartenir qu'à l'apologue. J'ai souvent pensé que, sur la succession des mêmes motifs, Beethowen aurait pu écrire une de ses plus belles symphonies.

Par la naturelle rêverie de son esprit, M. Thorwaldsen se trouvait disposé à participer aux études dont l'art chrétien a été l'objet dans le commencement du siècle. A Rome, il protégea les romantiques allemands par sa célébrité, par ses sympathies. La trace de leurs idées est empreinte dans les travaux qu'il a exécutés pour le portail de la cathédrale de Copenhague; la statue du Christ, qui en est le principal morceau, témoigne de l'envie d'accommoder le type byzantin aux formes de la sculpture classique. Dans les figures des apôtres et des prophètes qui accompagnent celle du Sauveur, et où le même système perce à un moindre degré, l'expression tantôt trop civilisée, tantôt trop crédule, trahit une époque qui ne sait plus comment la dignité et la foi peuvent s'allier. Pour composer ces ouvrages,

M. Thorwaldsen a beaucoup plus changé les ajustements que le principe même de sa première manière ; n'ayant point saisi l'élément radical des formes du moyen âge, il a perdu l'occasion, qui semblait faite pour son génie, de les rendre à la statuaire, comme M. Owerbeck les a restaurées dans le domaine de la peinture. Si le sculpteur danois n'a point réussi dans cette entreprise, il ne faut pas en accuser son intelligence qui est, au contraire, toute pleine de lumières et de ressources. Plus habile dans le grand art de l'exécution, il chercherait avec plus de scrupule à en approfondir les systèmes divers ; au lieu de composer, comme c'est son habitude, de petites ébauches qu'il livre aux aveugles instincts des ouvriers, il donnerait lui-même à la glaise des formes plus savantes et plus élevées, pour préparer à sa main un plus beau travail. C'est ainsi que, dans l'art, les qualités les plus intellectuelles sont essentiellement liées aux plus positives.

A Rome même, un autre artiste du nord, un suédois, M. Bénédict Fogelberg, a montré, dans ces dernières années, jusqu'où peuvent aller le goût de l'exécution et l'amour des pures formes antiques. Né à Gothenbourg en 1786, il reçut les leçons de son art à Stockholm, et y fut, jeune encore, admis au sein de l'académie. Il fit, contre les idées de cette corporation qui confondait le sublime avec le rococo, une opposition heureuse ; car, pour se débarrasser d'un censeur fâcheux, on lui donna une pension qu'on le pria de dépenser en visitant les pays étrangers. L'académicien suédois s'en alla d'abord étudier dans l'atelier d'un de nos peintres, de P. Guérin ; de Paris, il se rendit à Rome, où il se lia d'amitié avec M. Thorwaldsen, pour lequel il a toujours témoigné les sentiments d'une admiration sincère et honorable. Une Psyché, le premier ouvrage qu'il exécuta en Italie, rappelait encore les habitudes des sculpteurs suédois qui l'avaient envoyé en exil ; mais bientôt l'antique s'empara de lui et finit par le posséder tout entier. Un Mercure endormant Argus, qui fut entre M. Thorwaldsen et lui le sujet d'une noble lutte ; un Amour dérobant les armes de Mars, un Amour bandant son arc dans une coquille marquèrent les premiers pas qu'il fit dans cette nouvelle carrière. Le berger Pâris tenant la pomme de discorde, souleva des applaudissements unanimes et attira, après de longues années d'oubli, l'attention du gouvernement suédois sur son pensionnaire. Ces dernières œuvres, où l'on peut remarquer un continuel progrès d'élégance et de distinction, sont modelées sur les morceaux les plus achevés de la

Grèce; elles aspirent à cette grâce savante enseignée par Praxitèle, que, malgré les révolutions survenues dans le goût de notre siècle, M. Fogelberg continue de préférer à Phidias. Par ce trait, le sculpteur suédois se révèle aux yeux mêmes qui n'ont pas eu le bonheur d'admirer ses beaux marbres. Il ne fait aucune estime de ces grands systèmes de lignes que, dans les époques hiéroglyphiques, l'esprit humain impose à la nature pour rendre témoignage aux formes suprêmes de sa libre pensée. Il ne se soumet pas non plus à la matière, au point de demeurer son esclave. Il pratique l'art délicat, compliqué, altéré, des époques qui, n'ayant plus de croyance empreinte en de grandes traditions linéaires, en sont réduites à donner aux sens, par l'habile balancement de mille inflexions variées, le plaisir que des inflexions rares et significatives faisaient autrefois goûter aux intelligences et aux âmes. M. Fogelberg subit, avec un atticisme tout particulier, les nécessités de notre temps; il donne à la décadence, non-seulement le savoir qui en compense la dégradation, mais la pureté même qu'elle exclut ordinairement. Deux figures qu'il a récemment envoyées en Suède passent pour des modèles accomplis de beauté raffinée et correcte; l'une montre Apollon Cytharædus, foulant le trépied et tenant la lyre dont il écoute les derniers sons; l'autre représente Vénus recevant la pomme qui lui a été offerte par Pâris. Dans les statues de deux rois de Suède, Charles IX et Gustave Adolphe, le même artiste a accommodé le style antique au caractère de l'époque moderne; dans une figure colossale d'Odin, il s'est élevé à l'énergie et à la grandeur par un effort imprévu et pourtant naturel. Car si cet enfant du Nord entretient avec amour le culte chancelant de l'Apollon du Belvédère, je sais aussi que ses yeux bleus se mouillent de larmes lorsqu'ils rencontrent les grands profils d'Albano et les lignes austères de la campagne romaine.

Les sculpteurs qui résident dans l'Allemagne du nord ont une tendance particulière à se modeler sur les formes antiques. En Prusse, on trouve encore des artistes qui datent du temps où elles n'avaient point été remises en honneur. Né à Berlin, en 1764, M. J. Gottfried Schadow, qui est aujourd'hui président de l'académie des beaux-arts de cette ville, étudia son art à Vienne, partit pour l'Italie en 1785, en revint deux ans après, et, depuis lors, n'a pas quitté son pays. Deux naïves statues, érigées par lui à la fin du dernier siècle, sur la place Guillaume, à la mémoire de deux généraux prussiens, durent être

en arrière de cinquante ans sur le goût de l'époque où elles furent exécutées. Évidemment l'auteur de ces morceaux, tout à fait dignes d'être conservés à la curiosité des passants, n'avait jamais entendu parler ni de Winckelmann, qui était pourtant mort depuis plus de trente années, ni de Canova, qui, couvert de gloire, voyageait en Allemagne dans ce même instant.

Christian Rauch, né le 2 janvier 1777, à Arolsen, dans la principauté de Waldeck, reçut les premières leçons d'un sculpteur attaché à cette petite cour. Il avait vingt ans lorsqu'il arriva à Berlin, où la fortune lui fit trouver de puissants protecteurs; grâce à eux il put, en 1804, entreprendre le voyage de France; il se rendit ensuite à Rome, où il travailla dans l'atelier de Canova et dans celui de M. Thorwaldsen; rappelé à Berlin, en 1811, pour faire le monument de la reine Louise qui venait de mourir, il retourna en Italie dans l'intention de modeler la figure de ce tombeau. Il y trouva toutes choses bien changées; dans le premier séjour qu'il y avait fait, il avait vu partout l'antiquité renaître sous ses formes les plus exactes et les plus subtiles; en passant les Alpes pour la seconde fois, il se trouva en face de M. Cornélius et de M. Owerbeck qui avaient entrepris la restauration des formes les plus dures et les plus hardies de l'art chrétien. Il s'était formé durant la période précédente; mais il reçut dès lors l'impression des idées qui en préparaient une nouvelle. Tous les ouvrages qu'il a exécutés sous ces deux influences diverses se distinguent par l'élégance grave qui respire dans sa personne, et que l'âge n'a point altérée en y ajoutant sa propre dignité; comme lui-même, ils ont, en général, la stature haute, l'allure noble à la fois et flexible, l'accent heureux, facile, soutenu, où l'on sent la vibration d'une conscience pour laquelle la nature a plus fait que l'éducation.

La figure de la reine Louise qui orne le monument de Charlottenbourg, est un beau portrait composé, modelé, et ajusté à l'antique, et dans lequel une émotion réelle perce à travers la froide distinction du travail. Les six Victoires ailées qui doivent décorer l'intérieur du Walhalla, quoique dessinées avec plus de liberté, et travaillées avec plus de chaleur, ont encore des traits essentiels de ressemblance avec les compositions mythologiques des premières années du maître. Deux belles Danaïdes, commandées par l'empereur de Russie, m'ont paru animées d'une admirable et pure tristesse qui marque un sentiment plus profond de l'antiquité.

Né pour sentir et pour pratiquer la grande sculpture, celle qui représente l'homme lui-même dans sa forme pure et nue, M. Rauch a passé la plus belle partie de sa vie à tailler, pour les places publiques de l'Allemagne, des portraits affublés du vêtement de notre époque. A Berlin, en face du corps de garde dessiné par M. Schinkel, il a successivement érigé trois statues, devant lesquelles j'ai compris que les plus heureuses inventions de l'art et ses plus vives ressources ne sont rien si elles ne s'appuient, dans l'esprit du spectateur, sur un ordre supérieur et tout impalpable de sentiments. Scharnhorst, Bulow, Blücher, trois noms de généraux, que nous avons appris, pendant l'enfance, à prononcer avec l'accent de la haine, trois figures où, même vieillis par la réflexion et par l'expérience, nous ne pouvons nous arrêter à chercher les reflets de l'universelle beauté. Les statues de Scharnhorst et de Bulow, toutes deux en marbre de Carrare, contrastent entre elles par le calme que le sculpteur a donné à la première, par le mouvement qu'il a imprimé à la seconde; celle de Blücher, coulée en bronze, a une attitude hardie que l'âpreté de la physionomie et du nom relève encore; tenant le glaive nu dans la main droite et posant le pied gauche sur la bouche d'un canon, elle semble mettre fin à la guerre par la guerre même. On dirait que ces trois figures portent à regret le costume moderne, tant l'artiste a eu soin de laisser paraître le nu, non-seulement à travers les plis de la draperie, mais sur le tissu même de l'étoffe. Les socles sur lesquels elles reposent sont décorés de bas-reliefs où le talent de l'auteur, semblable en ce point à celui de M. Thorwaldsen, paraît dans tout son éclat. Sur l'un de ces piédestaux, j'ai admiré une Victoire qui, la lance levée, et excitant un lion, s'élance au combat avec une belle vivacité de lignes, unie à une haute noblesse de formes. Tout un poëme, remarquable par la variété et par l'enchaînement des épisodes, écrit avec une verve intarissable, avec un naturel exquis, se déroule autour du socle de la statue de Blücher; c'est ce poëme de la délivrance des nations germaniques, qui est plein de notre sang et de nos larmes, et dont je n'ai jamais pu lire le dénoûment.

Le romantisme, qui a déjà pris pied dans ces bas-reliefs, domine dans les ouvrages sortis récemment de la même main. La statue en bronze d'Albrecht Duerer, érigée, l'an passé, sur une des places publiques de Nuremberg, rappelle le sentiment qui règne dans les peintures mêmes de cet illustre artiste. Le souvenir de l'art du moyen

âge est encore plus vivement empreint dans un beau groupe de bronze ciselé, que j'ai vu à la dernière exposition de Berlin, et dont le comte Raczinski a fait don à la cathédrale de Posen ; les deux premiers rois chrétiens de la Pologne, Miceslas et Boleslas, y ont été représentés par le sculpteur avec la différence de leurs caractères : le père, revêtu de tous les insignes d'une autorité sainte, tenant, au lieu de sceptre, la croix qu'il a reçu la mission de faire régner sur les Slaves, le fils écoutant avec une sombre humeur les leçons du vieillard, et agitant, d'une main convulsive, son épée, sa suprême loi. Ces deux figures qui semblent résumer deux âges de l'humanité elle-même, sont pourtant marquées d'un coin individuel et particulièrement tudesque ; les broderies et les attaches de leurs costumes, enrichies de pierreries incrustées, à la façon des Byzantins, ajoutent encore à leur aspect archaïque.

Lorsque j'étais à Berlin, M. Rauch mettait la main à l'œuvre triomphale de sa vie; chargé de modeler la statue équestre que la Prusse devait encore au grand Frédéric, il avait été, dans tout l'éclat de sa réputation et de son talent, prendre à Saint-Pétersbourg des leçons d'un artiste allemand qui s'est voué à l'étude des chevaux, et qui en fait des imitations d'une fidélité frappante. De retour à Berlin, il comparait, dans son atelier, aux exemples que donne la nature ceux qu'a laissés Phidias, et il composait, en les combinant, un beau cheval, de grand style, qui portera Frédéric II, vêtu de son costume historique. Pour le piédestal du monument, il a dessiné deux esquisses résumant les deux phases de son propre talent : l'une sage, élégante, froide, dont quatre nobles figures ornent les quatre coins ; l'autre accordant plus au mouvement et tout ensemble au hasard, dans laquelle des cavaliers sortent des angles mêmes du socle, et encadrent des scènes dramatiques en haut-relief disposées, en plein air, sur les quatre faces. Le sculpteur a vu avec regret que la première esquisse eût obtenu la préférence.

Parmi les projets de travaux qu'il a ébauchés, ceux qu'il affectionne le plus, sont aussi ceux qui s'éloignent des formes et des principes de l'antiquité. Dans une statuette, célèbre en Allemagne, il a représenté, d'après une tradition saxonne, une jeune fille qui, perdue tout un jour au milieu des bois, est ramenée par un cerf au château de son père ; en me montrant ce gracieux morceau, il semblait demander à la destinée, comme une faveur suprême, le bonheur de le

voir exécuté au moins par la main de quelqu'un de ses élèves. Un jeune homme formé par ses soins, M. Kiss, a étonné Berlin, l'année dernière, en exposant le groupe d'une amazone luttant avec une panthère ; M. Rauch m'a vanté, avec une bonté toute parternelle, cet ouvrage où respirent la fougue et la témérité de la jeunesse. De peur d'en amoindrir le mérite à mes yeux, il semblait vouloir me cacher une esquisse, où il avait lui-même représenté, depuis plusieurs années, avec toute l'assurance de son talent, un cavalier des croisades attaqué au désert par un lion. Les artistes qui appliquent à leurs propres sentiments cette loi divine de la beauté, dont ils sont les naturels interprètes, produisent, sans effort, des œuvres dignes de l'admiration des races futures.

Christian Frédéric Tieck, né à Berlin le 14 août 1776, occupe parmi les artistes de cette ville un rang distingué, qu'il doit peut-être plus encore aux facultés de son esprit qu'aux qualités de son talent. Élevé à la fin du dernier siècle, à l'école de J. G. Schadow, il voyagea en Italie dans la compagnie de M. de Rumohr, et de son propre frère, à qui la nature a donné le double pouvoir de produire les impressions de la poésie et de les juger. Dans cette société, il semble qu'il se soit beaucoup plus exercé aux dissertations de la critique, qu'aux inventions de l'art. Avant de revenir en Allemagne, il vécut longtemps à Coppet, où l'on sait que la conversation scrutait et dominait tout ; il y fit pourtant quelques bustes, et y reçut, sans doute, à leur propos, des avis qui durent l'engager à cultiver de préférence un genre dont on discuta certainement toutes les règles avec lui. Revenu à Berlin en 1819, il fut, après quelques années, nommé inspecteur des salles de sculpture du musée, sur le comble duquel on voit les deux groupes du Monte-Cavallo reproduits par son ciseau. Estimé pour le goût de ses jugements, pour la fidélité minutieuse et piquante de ses bustes, il a voulu donner un gage plus important au parti romantique en modelant pour une église de Silésie un Christ, où le sentiment de l'antique laisse difficilement percer la splendeur des types chrétiens.

La forme antique et le sentiment moderne, dont Carstens rêvait déjà l'alliance à la fin du dernier siècle, ont été, après sa mort, développés séparément dans l'Allemagne septentrionale, en deux époques successives, souvent par les mêmes artistes. Il me semble que ces deux éléments distincts et également nécessaires, tendent au-

jourd'hui à se rapprocher et à former, par une union plus savante et mieux éprouvée, les bases de l'art propre aux races du Nord. Un jeune sculpteur de Dresde, M. Rietschl, exécute en ce moment, pour le théâtre de cette ville, un fronton où se découvrent facilement les traces de cette conciliation heureuse. Il a pris la définition qu'Aristote donne de la tragédie, il l'a commentée avec l'esprit de notre siècle, il l'a écrite dans la langue des anciens. Purger les passions par les émotions de l'art, soumettre les forces désordonnées de l'âme aux lois harmoniques du beau, voilà la pensée qu'il a exprimée par des formes toujours nobles, par les attitudes pleines d'une agréable liberté. A l'une des extrémités du fronton, le sacrilége, les passions violentes sont représentés par un prêtre renversé au pied de l'autel, par les parents qui pleurent avec désespoir la mort de leur fils, les Furies excitent leur douleur, et poursuivent le coupable qui se jette, éperdu, aux pieds de Minerve. Là, au milieu du fronton, sur un plan reculé, Melpomène présente son masque agité aux Euménides, et tourne son visage calme vers l'autre côté du fronton, où Minerve conduit le suppliant vers trois augustes vieillards, les pères de la tragédie grecque, assis comme des juges, mais bienveillants et ouvrant les bras au malheureux. Derrière eux, l'épée tirée par la colère rentre dans le fourreau; et l'homme emploie à dompter la nature, l'énergie qu'il tournait tout à l'heure contre son semblable et contre lui-même. Ce fronton, quoique exécuté en bas-relief, rappelle, par la diversité de ses lignes, et par la sobriété même de ses formes, les fameuses statues, qui formaient le fronton du temple de Jupiter Panhellénien à Égine, et qui, conservées à Munich, y ont développé, chez les savants et chez les artistes, un véritable romantisme grec. Car c'est le caractère propre de notre époque, que tous les temps semblent s'y pénétrer et s'y confondre, sans pouvoir suffire à l'ardeur de nos goûts inquiets et mêlés.

XXXIV.

Les sculpteurs du Midi.

Avant que l'érudition ne retrouvât, dans les ruines de la Grèce, des monuments destinés à modifier profondément l'opinion qu'on se faisait de la statuaire antique, et le goût qui en dirigeait les imitations, il semble que les artistes de l'Allemagne méridionale aient pressenti les découvertes et les libertés dont s'enorgueillit l'art de notre siècle. Né à Stuttgard, le 15 octobre 1758, Jean Henri Dannecker, manifesta, bien jeune encore, de vives dispositions pour la sculpture : à l'âge de vingt ans, il avait déjà taillé des cariatides et des statues pour les princes de Wurtemberg. En 1783, il partit pour Paris, où Pajou était alors appelé le restaurateur de l'art, parce qu'au nom d'un nouveau sentiment de l'antique, emprunté à l'école de Rome, il avait fait une réaction énergique contre les débauches du siècle de Louis XV. Sous ce maître, il étudia deux ans, et, repassant ensuite par Stuttgard, il se dirigea, en 1785, vers l'Italie, pour y puiser, à leur source même, les principes de la révolution qui agitait tous les artistes de l'Europe. A Rome, il devint l'élève de Canova ; à Bologne, à Milan, il exécuta des travaux dont le sujet était toujours emprunté à la mythologie, dont l'invention avait déjà je ne sais quelles chastes finesses inconnues à cette époque. Revenu, au bout de quelques années, dans son pays, il y a fourni une longue carrière, au milieu d'une ville élégante, d'une belle nature, honoré par la cour de Wurtemberg, admiré par l'Allemagne entière, célèbre même chez les étrangers.

Il a fait en 1797 un buste remarquable de Schiller, avec lequel il était lié depuis l'enfance; plus tard, lorsque les événements de 1814 et de 1815 eurent enflammé la vanité des Allemands, il vit son atelier assiégé par tous les petits princes qui revenaient de Paris avec leurs régiments, et qui demandaient à son ciseau l'immortalité de leurs visages. Il s'est moins illustré par ses portraits, que par quelques ouvrages médités qui témoignent à la fois d'un haut sentiment poétique

et d'une exécution distinguée. Parmi les groupes dont il a enrichi Stuttgard, on remarque celui qui représente l'Amour et Psyché, figures mystérieuses et touchantes inventées, on le dirait, par les Grecs tout exprès pour exercer l'imagination et la raison des modernes.

La statue d'Ariadne, exécutée en 1809, transportée en 1816 à Francfort, où les voyageurs sont admis à la voir dans les jardins de M. Bethmann, est le morceau le plus renommé qui soit sorti de la main de M. Dannecker. Assise sur une panthère, la fille de Minos trahit à la fois la volupté qui la rendit victime de Thésée, et l'orgueil qu'elle éprouve d'avoir été consolée par un dieu, de l'infidélité du héros. Sa tête penchée en avant, sans doute pour apercevoir Bacchus vers qui elle se hâte, fait incliner tout son corps par un mouvement plein de grâce, et semble entraîner sa pensée elle-même dans un bienheureux avenir. Il a suffi au sculpteur d'attacher la main droite au pied par un geste tout féminin, pour faire comprendre les faiblesses expiées à Naxos. Dans l'attitude de cette figure se montre un ressouvenir hardi du système d'inflexions sur lequel tout l'art antique était fondé ; dans les divers aspects de la tête, une expression mêlée d'audace et de langueur qui appartient aux formes du génie moderne. Si le corps était mieux modelé, si les parties avaient toute la finesse qu'on admire dans la composition même, ce marbre serait un des meilleurs ouvrages de notre temps. Tel qu'il est, il marque assurément le plus haut point auquel la sculpture se soit élevée, sur le so même de l'Allemagne, pendant la période classique. Le Christ que M. Dannecker a exécuté en 1816 pour un des temples de Saint-Pétersbourg doit aussi être rangé parmi les morceaux éminents que la statuaire ait produits, au delà du Rhin, sous l'influence des idées romantiques. Il offre, d'une manière particulièrement sensible, cet exhaussement des lignes, cette élégance des proportions, cette douceur inclinée à la mélancolie, qui caractérisent la plupart des œuvres du même maître. Il réalise pour la sculpture, dans les conditions de la forme antique, le type ionien que M. Owerbeck et les artistes de son école ont cherché, de leur côté, à refaire dans leurs peintures, d'après les exemples du Giotto, du Fiésole et du Pérugino. Grand, svelte et chaste dans toute sa personne, vêtu d'une longue robe virginale, tournant vers la terre sa tête pleine de rêverie et de mansuétude, le Nazaréen semble méditer, au bord des lacs de la Judée, la divine entreprise de la régénération des hommes.

Ce principe ionien de la seconde époque de l'art, qu'on retrouve sous les voiles du naturalisme païen, dans la plupart des ouvrages de M. Dannecker, a été développé sous ses formes chrétiennes par deux pieux artistes bavarois, les frères Eberhard, les seuls qui aient appliqué à la sculpture, dans toute leur rigueur, les principes du romantisme. Né le 24 novembre 1768, à Hindelang près d'Augsbourg, M. Conrad Eberhard, qui a survécu à son frère, est honoré à Munich du respect universel. Simple comme les artistes du XIV[e] et du XV[e] siècle, dont il a voulu ressusciter la manière, il se plaît, d'après leur exemple, à attacher ses ouvrages, avec une sorte d'humilité naïve aux édifices religieux. Sculpter des figures de grès sur un portail, un portrait d'évêque sur une tombe consacrée, des bas-reliefs hiératiques sur une chaire ou sur un autel, tel est l'emploi qu'il aime à faire d'un talent sobre, mais consciencieux. En se modelant sur les sculptures gothiques, il a malheureusement imité bien plus les défauts que les qualités de leur style : il a pris leur sécheresse et leur roideur ; mais souvent, au lieu de dégager de leurs œuvres la ligne élégante de la seconde époque, il a reproduit la ligne pesante de la première, sans savoir lui donner la force et la grandeur qu'elle présente dans les beaux ouvrages des Byzantins.

Louis Michel Schwanthaler, né à Munich, le 26 août 1802, dans une famille de sculpteurs, originaire du Tyrol, a acquis une célébrité précoce en transportant dans la statuaire, avec une facilité infinie, toutes les formes que notre siècle a puisées à la fois dans l'étude de l'art chrétien et dans une connaissance nouvelle de l'art antique. Une éducation distinguée, l'habitude de considérer le côté sérieux des choses, l'avait heureusement prédisposé par la culture de l'esprit à celle du goût. Il se forma à l'académie de Munich, sous la direction de Langer. Le premier ouvrage qui le fit remarquer fut un plateau dessiné pour la table du roi Maximilien-Joseph, et sur lequel il avait représenté le cycle entier de l'histoire des Titans et de Prométhée. Cette manière tout épique de traiter les œuvres de l'art annonçait une imagination savante et féconde, qui a bien répondu à l'attente. Le jeune sculpteur fut vivement impressionné par les premiers ouvrages que M. Cornélius exécuta à Munich, et donna une entière adhésion à ses principes. Il reçut en 1826 une mission pour aller développer en Italie le talent qu'il avait déjà montré. Il passa un an dans ce pays, où, plus tard, en 1834, il fit un second séjour. Il y vécut familière-

ment avec les sculpteurs qui conservaient les pratiques de l'antiquité, et avec les peintres qui avaient renouvelé celles du moyen âge. Il semble que par son âge et par sa nature, il ait été particulièrement appelé à concilier leurs méthodes qui, aux regards superficiels, paraissent s'exclure irrévocablement.

Entre tous les statuaires qui vivent aujourd'hui en Europe. M. Schwanthaler se distingue par l'étude qu'il a faite des marbres d'Égine; grâce à ces beaux morceaux, conservés dans sa ville même, il a pu remonter au delà de l'époque de Phidias, jusqu'aux formes élémentaires et essentielles de l'art grec, comme on est remonté, d'autre part, en étudiant les peintres qui ont précédé Raphaël, aux principes simples de l'art moderne. Je ne veux pas dire qu'il ait emprunté aux statues du Panhellénion tout ce qu'elles peuvent apporter de lumière et de secours à la sculpture moderne; il me semble même qu'il en a négligé le côté sublime, austère, hiéroglyphique. Ce qu'il doit aux marbres d'Égine, c'est cette alliance heureuse et hardie de la beauté et du mouvement, du style et du naturalisme, qui lui a permis d'aborder des sujets où l'énergie était nécessaire, sans qu'il eût à craindre de manquer ni de goût ni de puissance.

M. Schwanthaler a dessiné un grand nombre de compositions dont le pinceau de ses amis a décoré la Résidence et dont je vous ai parlé en leur lieu. Dans les appartements du roi, les poésies d'Orphée, d'Hésiode, d'Eschyle, de Sophocle, et d'Aristophane; dans le rez-de-chaussée de l'aile nouvelle de la Résidence, les vingt-quatre chants de l'Iliade, telles sont, jusqu'à présent, les peintures dont il a donné le trait. Elles se recommandent par l'abondance des idées, par leur originalité, par leur variété inépuisable, par leur forme facile et élégante. Quel a été mon étonnement lorsqu'en examinant les esquisses de ces frises, j'ai vu qu'elles étaient écrites à la main courante, sans hésitation, presque sans rature, continuées dans toute leur longueur sans que l'inspiration eût été gênée par des mesures mal prises ou mal observées! La hâte explique les gestes quelquefois si audacieux, et l'enchaînement si rapide et si vif des différents groupes dont ces œuvres se composent; mais quel don extraordinaire ne faut-il pas avoir pour mêler à tant de feu une grâce si ingénue, et tant de pureté à tant d'entraînement? Les lignes sont une langue que M. Schwanthaler parle comme son idiome naturel; il peut improviser avec elles, comme l'orateur avec la parole.

Je veux mettre la restriction à côté de l'éloge. Cette langue des lignes; M. Schwanthaler la parle peut-être plus qu'il ne la sait; ses études, qui ont été consciencieuses, approfondies, persévérantes, l'ont conduit à connaître la génération même des idées, bien plus que leur émission. Je comparerais volontiers ses dessins à une conversation animée, pleine de choses, et d'un accent élevé. Les pensées se succèdent avec rapidité, elles portent en elles un naturel parfum d'élégance, elles éblouissent l'esprit par leur fécondité et par leur éclatante lumière. Cependant vous chercheriez vainement dans leur expression ces rapports multipliés et savants, ces diversités délicates et combinées que notre siècle demande aux œuvres du goût. M. Schwanthaler s'est familiarisé par l'étude des monuments primitifs avec les traits brefs et solennels; mais il prodigue si indifféremment la ligne droite, qu'il semble n'y voir souvent, au lieu de la plus haute marque du style, que le chemin le plus court pour aller d'un point à un autre. Si je ne craignais que ce mot n'emportât un blâme excessif qui est loin de ma pensée, j'ajouterais qu'il sténographie quelquefois sa pensée au lieu de l'écrire; tout ce qui abrége, tout ce qui résume, tout ce qui simplifie, se fait trop facilement accepter par son esprit. Il dépense toute sa science dans la composition et dans l'ordonnance; dans l'exécution, il est naïf, précis, fougueux; on voudrait qu'il joignît à ces qualités l'analyse exacte et minutieuse sans laquelle on ne compte pas parmi les habiles; et on est réduit à regretter qu'il n'ait pas voulu perfectionner, avec l'aide de la réflexion, des motifs qu'il a su rendre brillants et admirables sans elle.

Cette observation s'applique également à sa sculpture, où elle devient peut-être encore plus évidente. L'analyse est en quelque sorte la couleur de la statuaire; elle seule peut lui donner la vie, la finesse et l'éclat que les mille nuances du coloris donnent à la peinture. Au delà du Rhin l'analyse manque aux sculpteurs, comme la couleur manque aux peintres; et cependant Albrecht Duerer était un vrai coloriste et un des analystes les plus savants qui aient jamais existé. Comment expliquer la déchéance dans laquelle la forme est tombée, même chez ceux de ses successeurs qui sont le plus dignes de lui par l'élévation des idées? Depuis que Luther a rompu avec le catholicisme romain, la pensée allemande a trop pris l'habitude de se contempler elle-même dans sa pureté et dans son abstraction.

La demeure de M. Schwanthaler présente un spectacle extraor-

dinaire : elle a moins l'air d'un atelier que d'une véritable école de sculpture. On aperçoit, çà et là, des frontons tout entiers, des modèles de frises qui doivent faire le tour des palais du roi, des statues de toute taille presque en foule, des réductions de statues des longtemps achevées, des maquettes de statues à faire; enfin, les esquisses longuement déroulées des peintures exécutées par M. Hiltensperger. Les frontons sont en marbre du Tyrol, un grand nombre de statues en marbre de Carrare, les reliefs et les frises en gypse, la plupart des réductions en bronze. L'argile, que Prométhée pétrit le premier, se modèle aussi sous la main des élèves; les travailleurs abondent à chaque coin; les étrangers affluent. Mais l'artiste, qui est présent partout, n'est nulle part visible; caché dans son cabinet, loin du bruit et de la foule, il emploie à dessiner et à composer les heures qu'une constitution usée par le travail lui permet de consacrer à ce soin.

Les deux frontons que M. Louis Schwanthaler a modelés sont destinés à orner les deux faces du Walhalla; l'un est déjà placé, l'autre n'est encore réalisé qu'à la moitié de sa grandeur définitive. Le sujet du premier, composé sous l'inspiration immédiate de la pensée politique du gouvernement, représente les différentes nations allemandes recouvrant, par les traités de 1815, et ramenant à elles les conquêtes que la France avait faites sur les bords du Rhin. M. Rauch, qui avait donné le premier dessin de cet ouvrage, avait pris pour modèles ces beaux groupes enlacés qui formaient le fronton antérieur du Parthénon; leurs inclinaisons heureuses, leurs poses élégantes, leurs draperies ont encore servi d'exemple à M. Schwanthaler, qui a pourtant fait subir des changements au plan primitif. Le génie de la Germanie est placé au centre et étend ses bras sur les conquêtes qu'on amène de toutes parts à ses pieds. Toutes les figures ont été exécutées en ronde-bosse comme celles du fronton de Minerve. Il serait à souhaiter que nos artistes imitassent ce retour aux grandes pratiques de l'antiquité. Comment n'a-t-on pas encore compris que le bas-relief, si bien accommodé aux lieux où le point de vue est nécessairement déterminé par les conditions de l'architecture, ne saurait être placé, en plein air, dans les endroits que le spectateur peut envisager sous un nombre illimité d'angles, et qui ne sauraient, en conséquence, se prêter, sans danger, aux fictions des raccourcis et des méplats?

En composant le second fronton du Walhalla, on dirait que M. Schwanthaler en a emprunté l'ordonnance au fronton postérieur du Parthénon, le style aux marbres d'Égine. Il y a représenté, d'une manière abrégée, l'histoire primive des Germains, et la gloire populaire d'Hermann, qui, d'un côté arrête, dans les marais de son pays, les légions de Varrus, et de l'autre semble demander aux bardes et aux prophétesses de ses forêts le présage de la ruine même de Rome. Grâce à une étude profonde des inflexions de la sculpture éginétique, M. Schwanthaler a prêté à cette scène une animation pleine à la fois de force et d'élégance. Ce fronton est modelé en haut-relief, comme était aussi le fronton postérieur du temple de Minerve. Mais tandis que le Parthénon était entouré d'une enceinte de murailles dont le spectateur ne pouvait pas dépasser le rayon, le Walhalla demeura entièrement découvert sur sa colline inhabitée.

Il y a dans l'atelier de M. Schwanthaler une frise en gypse, destinée à servir de complément aux peintures que M. Schnorr exécute dans les nouvelles salles de la Résidence, et dont la vie de Frédéric Barberousse forme le sujet. Les mêlées de cette composition sont ardentes, et présentent un vrai modèle de l'application qu'on peut faire des reliefs antiques à l'histoire moderne. Les costumes de la chevalerie, les paysages de l'Orient, les monuments du moyen âge, les accidents divers de la vie agitée du héros, y ont été interprétés avec la hardiesse et l'éclat de la langue supérieure des lignes. M. Louis Schwanthaler a fréquemment employé à Munich ce système des reliefs de gypse. Il en a disposé de semblables sur les murs de l'ancienne salle du trône dans les appartements du roi. Dans les salles de la Glyptothèque il en a aussi mêlé quelques-uns aux fresques de M. Cornélius. Au second étage de la Résidence il en a consacré une série complète au mythe de Vénus, où des emprunts trop nombreux faits à la mythologie vulgaire ne sont point assez déguisés.

Le mythe de Bacchus, qui orne la salle à manger du prince Max de Birckenfeld, suffirait pour immortaliser le nom de M. Schwantaler; il forme une frise en gypse qui embrasse les quatre faces des murs. Sur la première paroi se déroule l'enfance de Bacchus; sur la seconde, le triomphe du Bacchus indien ; sur la troisième, les travaux de Bacchus en face de son enfance; sur la quatrième, sa réception dans l'Olympe étoilé, vis-à-vis de son triomphe. En combinant la beauté de Phidias et le mouvement des Éginètes, le sculpteur s'est composé

cette fois un style si original, si vivant et si pur tout ensemble, qu'une copie du morceau où il en fait usage me paraîtrait digne de figurer dans les musées à côté des productions les plus distinguées du génie moderne. La première figure de cette frise vous fera juger de l'ensemble : elle représente Sémélé dans les douleurs de l'enfantement. M. Schwanthaler a attaqué franchement et sans dissimulation cette idée si hardie qui eût fait reculer de peur tous les imitateurs de l'antiquité que nous connaissons ; il a couché Sémélé sur son lit, et il l'a montrée dans les convulsions de son mal. Mais il faut voir avec quel goût il a rendu ce sujet difficile ! Les genoux de la mère de Bacchus, crispés par la douleur, soulèvent le drap sous lequel elle est étendue, sa tête tombe en arrière, ses bras sont pendants ; et toutes ces lignes sont si belles, et les draperies ont des plis si fins et si harmonieux, que, quand même Jupiter ne serait pas debout au pied du lit, on devinerait que c'est le tableau d'une souffrance divine. Dans le triomphe du Bacchus indien, qui couvre le second mur, cette même alliance de l'action et de la beauté se fait tout au long sentir dans une composition dont le dessin pourrait seul donner une idée exacte. Des femmes et des centaures ouvrent la marche en dansant ; comment peindre la grâce avec laquelle le sculpteur a sauvé l'audace de cette danse pleine de la volupté la plus fougueuse ? Les centaures lui donnent une apparence de matérialisme que l'orgie du vase Borghèse n'a point, mais qui est admirablement relevée par la délicatesse des femmes, et par je ne sais quelle rêverie poétique qu'elles poursuivent encore au milieu de l'ivresse ! Bacchus sur son char occupe le centre de la frise ; il rayonne de jeunesse et de plaisir. Derrière le char, le motif des danses qui le précèdent est répété d'une manière merveilleuse : un centaure enlève une femme, qui se détache de terre avec tant de légèreté, qu'on dirait une fleur prenant des ailes pour s'envoler de dessus sa tige ; il y a comme un frémissement musical dans ce morceau. Le cortége du triomphateur est fermé par le vieux Silène, que les libations et son embonpoint ont attardé, et que deux jeunes gens poussent en riant, avec un élan plein de grâce et d'esprit. La verve et le goût s'unissent dans cette œuvre ; et l'une n'y brille jamais aux dépens de l'autre.

Le relief convient beaucoup mieux que la statuaire au talent de M. Schwanthaler, parce que c'est une sorte d'écriture plus rapide et plus hiératique tout ensemble. Les statues veulent être longuement

méditées, et ajustées de plus près à la nature. Ce qui fait leur beauté, c'est la forme même de leur vie, et le concours bien ménagé de toutes les faces sous lesquelles elles peuvent s'offrir, vers l'idée qu'on veut représenter en elles ; pour atteindre ce double but, il faut être capable d'observations minutieuses et de calculs compliqués auxquels la fougue ne laisse pas de place. Cependant, M. Schwanthaler est un homme de trop de talent pour n'en pas montrer dans ce genre. Si les statues des antiques sculpteurs, qu'il a dessinées pour les niches extérieures de la Glyptothèque, manquent de modelé et de fini, elles respirent la jeunesse et l'enthousiasme. Dans celles qu'on place actuellement sur la corniche de la Pinacothèque, j'ai remarqué une excellente étude du génie des peintres dont elles sont l'image, une heureuse élégance d'attitudes et de costumes. Alors même qu'on n'aurait jamais vu le portrait des artistes qu'elles représentent, on pourrait les reconnaître, pourvu qu'on eût un juste sentiment de leurs œuvres. Les statues colossales des princes bavarois, qui sont actuellement dans les fourneaux de la fonderie royale, et qui doivent orner la nouvelle salle du trône, se distinguent de toutes les autres productions de M. Schwanthaler par une tournure puissante et par une haute expression de fierté. Les armures et les grands costumes dont elles sont couvertes pour la plupart, offraient de larges plans dont le travail hâtif du sculpteur s'accommodait fort, et qui font moins paraître l'absence de l'analyse. Ces figures rappellent plus les habitudes de l'école allemande que l'exemple des Grecs. Dans une suite de reliefs exécutés pour les frères Boisserée, d'après des légendes du moyen âge, le même artiste a incliné aussi avec bonheur vers les lignes de la statuaire gothique ; pour modeler le Christ en bronze, qui orne la cathédrale de Bamberg, il est remonté, peut-être avec un moindre succès, jusqu'aux exemples de la statuaire byzantine ; on s'étonne d'abord qu'un artiste puisse employer tant de formes diverses en les dominant et en leur donnant toujours le cachet de son propre génie. Mais quand on a pénétré les mystères du style, on comprend facilement que toutes ces transformations soient possibles et légitimes.

HISTOIRE DE L'ART GREC

D'APRÈS LES MARBRES D'ÉGINE DE LA GLYPTOTHÈQUE DE MUNICH.

I.

La Glyptothèque de Munich.

On ne connaîtrait que d'une manière imparfaite les productions du nouvel art allemand, si l'on n'étudiait pas les exemplaires sur lesquels elles ont été, en quelque sorte, modelées. Les marbres d'Égine qui sont conservés à la Glyptothèque de Munich, les tableaux des vieux maîtres allemands et italiens qui ornent la Pinacothèque de la même ville, offrent à la fois les types et l'explication des formes diverses que la sculpture et la peinture affectent aujourd'hui au delà du Rhin. Ces précieux monuments ont en outre l'avantage d'ouvrir des perspectives considérables et nouvelles dans l'histoire de l'art.

La découverte des marbres d'Égine a ému tous les savants de l'Europe, les problèmes qu'elle a soulevés, et qui ne vont à rien moins qu'à renouveler toute la théorie de l'art grec, ne sont pas, je pense, une des nouveautés les moins intéressantes qu'on puisse offrir à la curiosité de notre époque. Instituteurs des artistes modernes, les Grecs seront un objet d'enthousiasme et de méditation tant que le sentiment du beau fera battre le cœur des hommes; et pourtant, on ne peut se le dissimuler, que d'entraînements aveugles et d'erreurs funestes n'a-t-on pas autorisés par leur exemple! Si c'est à eux que nous devons la renaissance, leur influence se trouve aussi dans la décadence qui a suivi. Pour citer des preuves qui soient sous nos

yeux, Louis David et M. Ingres, auxquels on a attribué tour à tour, selon les partis, la régénération de l'art et sa déviation, ont tous deux réclamé l'honneur d'être les élèves de la Grèce.

Pourquoi les Grecs ont-ils exercé des influences si opposées? Pourquoi a-t-on émis des opinions si contradictoires à leur égard? C'est probablement parce qu'on les a étudiés, en des temps différents, d'une manière toute contraire, et sur des monuments divers. Les modèles qu'on puise dans le passé veulent être vus à leur place, dans leur époque, entourés de leurs précédents et de leurs conséquences; si on néglige de les comparer à ce qui s'est fait avant et après leur création, il est impossible d'avoir une idée juste du point de leur perfection et de la valeur particulière de leur beauté. Winckelmann avait admirablement compris cela; aussi est-ce sous la forme de l'histoire qu'il a présenté ses théories esthétiques.

Cependant c'est en son nom et en croyant développer sa thèse, qu'on a émis, au sujet des Grecs, les opinions les plus propres à faire prendre le change sur leur génie. N'ayant vu l'antiquité qu'à Rome, Winckelmann n'a pu admirer que les œuvres de la troisième et de la quatrième époque de l'art, c'est-à-dire celles où la grâce l'emporte sur la force et sur la majesté, et qui ont véritablement donné le signal de la décadence. Il est facile néanmoins de se convaincre que son esprit élevé assigna la première place aux productions de la sculpture antique qui lui restèrent inconnues, ou dont il n'eut que des témoignages incomplets. Les contours accusés, le dessin dur et ressenti des écoles primitives excitaient en lui un enthousiasme dont son livre offre des marques nombreuses; et quant à la seconde époque, celle de Phidias et de Scopas, on peut juger de l'estime qu'il en fait par les noms de grande et sublime école qu'il lui donne. Malheureusement, par l'effet d'une réserve qu'on devrait imiter davantage, il n'a cité pour exemples que les morceaux qu'il avait sous les yeux; et, comme ceux-ci étaient presque tous du temps de Praxitèle, ses disciples ont cru que c'étaient là les modèles qu'il voulait offrir à l'imitation des modernes. La plupart des académies de l'Europe ont longtemps vécu sur ces fausses idées; la grâce de l'Apollon du Belvédère leur paraissait être la plus haute expression de l'art, et Phidias n'était guère pour elles qu'un sublime inconnu qu'elles adoraient sur la foi de l'antiquité, tout en le soupçonnant au fond de l'âme d'un peu de barbarie.

C'est donc parce qu'elle est incomplète, que l'histoire de Winckel-

mann a enfanté ces préjugés; si elle cite Phidias avec les éloges les moins douteux, ce n'est toutefois qu'en passant et en un seul paragraphe, qu'elle essaye de le juger. Les sculptures du Parthénon ne sont même pas citées nominativement dans les trois volumes dont elle est composée. Depuis lors, le cercle de l'observation s'est singulièrement étendu. Les reliefs du Parthénon ont été transportés à Londres; de là les épreuves de ces admirables fragments se sont répandues chez des principales nations de l'Europe, que le vol de l'Angleterre avait scandalisées, et dont ses libéralités ont élargi toutes les études. La Grèce elle-même, autrefois inabordable, a été sillonnée dans tous les sens par des savants et par des artistes; ses golfes et ses îles ont laissé interroger leurs ruines; et l'archéologie, après s'être mise en possession de l'époque de Phidias, a pu, grâce à la découverte des marbres d'Égine, toucher en quelque sorte du doigt les origines ignorées de l'art grec. C'est aujourd'hui seulement qu'on peut commencer à juger les anciens avec quelque certitude; c'est aujourd'hui que Winckelmann aurait dû naître.

Déterminer, dans la série des époques de l'art antique, celle qui renferme le plus de germes de grandeur, et qui a produit les ouvrages les plus dignes d'être étudiés, tel est le problème qui s'offre à l'esthétique moderne. Pour pouvoir le résoudre, il est évident qu'il est d'abord nécessaire de faire une bonne classification de toutes les œuvres qui ont été exécutées dans les différentes périodes de l'antiquité; cette classification, d'où dépendent la clarté et la justesse des idées qu'on doit se faire de l'art grec, on est en droit de la demander non-seulement aux archéographes qui veulent écrire l'histoire, mais encore aux musées qui en représentent aux yeux un vivant abrégé. On ne saurait trop regretter le désordre déplorable dans lequel se trouvent les antiques de notre cabinet. Tous les temps, tous les débris, les originaux, les copies et les imitations sont confondus dans un pêle-mêle qui n'est pas propre à encourager l'étude, ni à éclaircir les opinions. Il semble qu'on n'ait pensé en accouplant ces morceaux qu'à une certaine symétrie faite pour le regard et non pour l'esprit. Le même système a présidé à la distribution des tableaux dans nos galeries de peinture. Les intendants de notre musée devraient enfin songer à réparer l'ignorance de leurs prédécesseurs; sous le rapport de la méthode, les autres collections de l'Europe sont d'une supériorité que nous ne pouvons tolérer plus longtemps. Certes, l'édifice qui est affecté

au *British museum* ne saurait être comparé au Louvre; mais dès que vous avez pénétré dans ses vieilles salles informes, vous y trouvez du moins un ordre qui double le prix des trésors qu'elles contiennent; l'Égypte y sert, comme dans l'histoire, d'introduction à la Grèce, et la date des chefs-d'œuvre de celle-ci se lit facilement dans leur succession. On en peut dire autant du musée de Berlin, qui a l'avantage d'avoir été construit par M. Schinckel, et qui passe pour être l'un des mieux classés de l'Europe; il faut adresser les mêmes éloges à la Glyptothèque de Munich.

Mon dessein n'est pas de faire une analyse complète de tous les morceaux que renferme cette galerie; les étudier en détail ce serait reproduire la description que M. L. Schorn en a donnée. Je vais les examiner sommairement de façon à indiquer avec clarté la place que les statues d'Égine occupent parmi eux et dans l'histoire de l'art grec.

Douze salles composent le seul étage dont la Glyptothèque est formée. La première est consacrée aux objets de l'art égyptien; on y voit deux sortes de monuments, ceux qui appartiennent à l'art antique de l'Égypte, et ceux qui ont été imités par les Grecs et par les Romains, après la conquête de ce pays. Parmi les premiers on remarque plusieurs de ces urnes en albâtre oriental, appelées *canopes*, une statue en basalte noir, représentant Hermès Trismégiste, avec la clef du Nil à la main, une statue de Sésostris sous forme de momie, un homme et sa femme, assis sur un double siége à pieds de lion: ce groupe d'une grande naïveté, donne des indications importantes sur le rôle joué par le naturalisme dans l'art égyptien, que Winckelmann et la plupart de ses successeurs ont presque toujours présenté comme un art de pure convention. Parmi les fragments de la seconde série, qui sont beaucoup moins curieux, on distingue une statue colossale en *rosso antico* d'Antinoüs, une statue d'Horus, fils d'Isis, et un petit obélisque, qui ont été imités par les Romains, d'après l'ancien style indigène. On a joint à ces objets plusieurs figures apportées de l'île de Java, et considérées comme des produits de l'art indien; deux d'entre elles ont été désignées sous les noms de Brahma et de Budha.

La salle des *Incunables*, qui est la seconde, a reçu ce nom parce qu'on y a rangé quelques rares morceaux de l'époque qui est regardée comme le berceau de l'art grec. Le nom d'étrusque qu'on a donné aussi à cette époque, a été sérieusement contesté; mais il est plus généra-

lement connu. Toutefois ce ne sont pas des vases étrusques qu'on trouve dans cette salle; on y voit les fragments d'un char de bronze découverts en Italie aux environs de Pérouse, un candélabre antique du même métal et de la même époque, avec l'image d'Hercule et celle de Junon, et des bas-reliefs en terre cuite, représentant plusieurs divinités; ceux-ci pourraient bien n'être que des imitations postérieures.

C'est dans la troisième salle qu'on a placé les marbres d'Égine, qui forment la transition entre l'art appelé étrusque et l'art des époques plus connues. Comme ils sont le principal sujet sur lequel je veux insister, je me contenterai d'ajouter ici qu'ils représentent en quelque sorte le gothique de la Grèce; puis, pour ne pas laisser oublier le point de vue historique d'après lequel toute la galerie a été classée, je me hâte de passer à la quatrième salle, à laquelle on a donné le nom d'Apollon, parce que son plus bel ornement est une statue de ce dieu. Ce célèbre Apollon *Cytharædus* est souvent désigné dans l'ouvrage de Winckelmann sous le nom de Muse du palais Barberini. Ce n'est pas le seul morceau que la Glyptothèque ait enlevé à ce palais; si l'on joint à ceux qu'elle en a tirés la magnifique collection romaine du palais Bevilacqua de Vérone, et les dépouilles du palais Broschi et Ruspoli de Rome, on aura à peu près l'ensemble des monuments qu'il nous reste à signaler dans la Glyptothèque. L'Apollon Cytharædus est antérieur à la grande époque athénienne; c'est néanmoins un des marbres qui ont le plus frappé Winckelmann. Dans les *Monuments inédits* et dans l'*Histoire de l'art*, il est cité comme un ouvrage sublime, doué d'une grâce austère bien préférable, aux yeux de l'auteur, à cette grâce attrayante qui fut l'objet de l'émulation des successeurs de Phidias. Il porte évidemment les signes du temps fixé pour son exécution; ses formes sont allongées et d'une maigreur adorable qui semble être la dernière expression de l'archaïsme. Ainsi Pérugin a résumé, par le gracieux élancement de son dessin, la manière roide et sèche des maîtres antérieurs, à laquelle Raphaël allait substituer un style plus large et plus animé. Winckelmann s'était trompé sur la désignation de cette statue, parce qu'il avait oublié de lui faire l'application d'un principe qu'il avait proclamé lui-même. Les Grecs, voulant personnifier la jeunesse dans Apollon et dans Bacchus, avaient donné à ces deux divinités, qu'ils invoquaient souvent dans la même statue, les formes délicates du sexe féminin; ils les représentaient même avec la

coiffure des femmes, ce qui avait déjà fait faire aux archéologues plusieurs confusions que Winckelmann a relevées avec soin. Une épigramme grecque d'Antipater, qui attribuait à Agéladas, maître de Polyclète, une muse portant un barbiton, avait confirmé l'erreur du critique allemand. On a retrouvé dans les peintures d'Herculanum, dans d'autres monuments, dans les convenances même de la figure qui est une statue de temple, assez de preuves pour justifier le changement de nom qu'on lui a fait subir; mais ce que j'ai de la peine à comprendre, c'est que l'on continue à désigner Agéladas comme l'auteur de ce morceau, après avoir nié la signification qui a seule autorisé Winckelmann à le rapporter à ce maître. Ce point est fort important à éclaircir. Comme je le montrerai plus tard, l'époque à laquelle appartiennent l'Apollon Cytharædus et Agéladas est celle que l'esthétique moderne a le plus d'intérêt à étudier. Une urne sépulcrale athénienne en marbre pentélique, un vase en marbre de Paros, une statue de Cérès, de date assez incertaine, complètent l'ensemble des fragments remarquables de la salle d'Apollon.

La salle de Bacchus, qui est la suivante, est presque entièrement réservée aux représentations de la vie ou de l'empire de ce dieu; et la salle des Niobides, qui vient immédiatement après celle-là, emprunte son nom à deux statues qu'on regarde comme des enfants de Niobé, et qui sont parmi les plus belles choses de la Glyptothèque. Les ouvrages classés dans ces deux salles sont, pour la plupart, de la période où le génie grec réalisa les formes les plus parfaites qui soient sorties des mains de l'homme. Le satyre ivre, que Winckelmann appelle le *faune endormi* du palais Barberini, est l'œuvre capitale de la salle de Bacchus. Les antiquaires bavarois l'attribuent, je ne sais sur quel fondement, à Scopas ou à Praxitèle, dont les manières bien différentes ne me paraissent pas prêter matière à confusion. Ce qu'il y a de certain, c'est que ce morceau fut trouvé à Rome, lorsqu'on déblaya les fossés du château Saint-Ange. L'histoire même de ce château, que l'empereur Adrien avait fait décorer de figures et de colonnades pour lui servir de tombeau, et du haut duquel Bélisaire se défendit plus tard contre les Goths en jetant des statues sur leur têtes, donne lieu de penser que le faune Barberini est, en effet, de quelqu'un des grands maîtres de la Grèce; la grâce de ses formes, la beauté de son exécution sont de plus sûrs garants de son origine. Des faunes, des Silènes, Ino élevant Bacchus, un sarcophage orné d'une

bacchanale, un relief représentant les noces de Neptune et d'Amphitrite, se font encore remarquer dans cette salle. Les deux Niobides qui occupent le centre de la suivante fourniraient matière à de longues observations. Le groupe qui porte le nom de Niobé est un des plus enviables trésors de Florence; c'était le seul monument complet du style sublime que connût Winckelmann. Il fut attribué par lui et par son époque à Scopas, l'un des plus illustres contemporains de Phidias. Cependant une épigramme de l'anthologie grecque désigne comme l'auteur de ce groupe, Praxitèle, qui est postérieur à Scopas par sa date et par son style, et qui, en substituant le travail gracieux des détails à la majesté de l'ensemble, donna le signal d'une ère toute nouvelle. Les *Niobides* de Florence sont si évidemment exempts des recherches minutieuses de l'analyse, que Winckelmann a pu dire que leur beauté ressemble à une idée qui naîtrait, sans le concours des sens, dans un esprit supérieur. Mais déjà il avait remarqué à Rome une tête de Niobé, et plusieurs figures de ses enfants, où les saillies étaient plus arrondies que dans le groupe de Scopas, et qui dénotaient une période subséquente. Praxitèle n'était-il pas l'auteur d'un second groupe de Niobides? voilà le problème que Winckelmann a posé. Les Niobides de la Glyptothèque n'appartiennent-ils pas à ce groupe? c'est une question qu'il faut adresser aux antiquaires de Munich. De beaux bustes d'hommes et de femmes, un torse superbe, un philosophe dont la tête est malheureusement moderne, une Vénus de Gnide, qu'on croit être une imitation antique de la célèbre Vénus de Praxitèle, telles sont les principales figures qui accompagnent les deux Niobides.

Quand on a traversé la septième et la huitième salle, qui, en attendant de nouveaux chefs-d'œuvre, sont décorées des peintures de M. Pierre de Cornélius, on entre dans la salle des Héros, qui est la neuvième. Les statues et les bustes des grands personnages de la Grèce et de Rome, qu'on suppose avoir été exécutés par les artistes grecs, y ont été mis à part. Au milieu de cette salle se trouve une figure qui doit être une imitation antique de notre beau Jason, connu autrefois sous le nom de *Cincinnatus*. Auprès d'elle on admire la fameuse statue d'Alexandre, celle qui appartenait à la famille Rondini de Rome, et la seule que Winckelmann jugeât authentique. Une statue de l'empereur Néron, dont le marbre pentélique a peut-être été cause qu'on l'a regardée comme une œuvre grecque, de beaux bustes de Démosthène, de Socrate, d'Annibal, ornent encore cette salle.

La suivante, qui est la dixième, et qui porte le nom de salle Romaine, offre une immense multitude de statues et de bustes, qui sont presque tous consacrés aux grandes familles impériales. Il doit y avoir beaucoup de copies dans cette galerie ; parmi les originaux, je n'ai rien remarqué de comparable au portrait d'Auguste que notre musée possède. Mais ce qu'il y a de vraiment intéressant dans la salle romaine de la Glyptothèque, c'est l'assemblée de tous ces grands personnages de l'antiquité qui ont décidé du sort du monde, et sur la physionomie desquels on suit la trace des passions dont les écrivains nous ont appris les secrets et les résultats.

La onzième salle, qui est très-petite, est consacrée aux sculptures colorées, qui signalent principalement l'invasion de l'art égyptien dans l'art grec et dans l'art romain, au temps de leur décadence. Elle contient, outre quelques morceaux de bronze, des statues en marbres variés, parmi lesquels le noir domine. Enfin, la douzième salle, qui est la dernière, et qui est aussi fort restreinte, renferme quelques ouvrages de notre époque ; l'Italie et l'Allemagne du XIX[e] siècle ont fait les frais de ce cabinet. Deux statues de Canova, Vénus et Pâris, des portraits exécutés par Thorwaldsen, par Rauch, par Rodolphe Schadow, représentent dans cet étroit sanctuaire les deux périodes que la sculpture a déjà parcourues sous l'influence des doctrines de Winckelmann. Quant aux chefs-d'œuvre que la statuaire a produits depuis le siècle des Antonins jusqu'à la publication de l'*Histoire de l'art*, on n'en trouve pas même la trace dans les salles de la Glyptothèque. Il ne faut pas s'étonner trop vivement de la lacune qui se trouve ici dans l'histoire de l'art moderne. Ce qui constitue le génie bavarois, ce n'est pas la passion du présent, mais la science du passé ; ce qu'il se propose généralement, c'est bien moins de rendre les idées, les sentiments et la physionomie du temps actuel, que de chercher quelle fut l'expression des siècles écoulés, et de retrouver la fleur des civilisations éteintes.

Quand même la Glyptothèque ne renfermerait que les marbres d'Égine, elle serait encore une des plus riches collections de l'Europe. Lorsque M. Pouqueville fit son voyage en Grèce, étant descendu à Athènes chez M. Fauvel, il trouva, dans la chambre que l'hospitalité du consul de France lui assigna, les plâtres des statues nouvellement découvertes à Égine. Il ne leur accorda point une grande attention ; il raconte que M. Fauvel lui dit : « Elles n'ont ni la grâce, ni la cor-

rection de l'école de Phidias; c'est de l'hyperantique, qui n'a que cela pour mérite. Nous avons donné des noms à ces différentes figures; ainsi vous voyez Patrocle, Ajax, ou tel autre héros qu'on voudra, car la grâce de l'archéologie laisse une latitude arbitraire aux conjectures. Mais une chose incontestable, c'est que ceux qui les ont trouvées n'ont pas perdu leur temps. » Le voyageur n'a rien ajouté aux paroles de son hôte. Cependant je penserais volontiers qu'il leur a prêté un ton de légèreté qu'elles n'avaient point. Il est certain que, dans une lettre écrite, sur le même sujet, à M. Barbier du Bocage père, M. Fauvel s'exprimait d'une manière plus sérieuse et plus explicite. M. Quatremère de Quincy, qui eut connaissance de cette lettre, y vit la confirmation de plusieurs idées fort importantes qu'il avait émises au sein de l'académie dès 1806, c'est-à-dire cinq ans avant la découverte des marbres d'Égine. Dans son *Jupiter Olympien*, publié en 1815, il leur donna, grâce à ces nouveaux renseignements, un développement plus complet, et il arriva à conclure que plusieurs ouvrages classés par Winckelmann dans le nombre des œuvres étrusques appartenaient, en réalité, au style éginétique. Cette conjecture, qui put paraître d'abord n'être que le renouvellement de la comparaison établie par Quintilien entre les écoles antiques de la Grèce et de l'Italie, est destinée à produire, dans l'histoire de l'art des résultats auxquels l'illustre secrétaire de l'académie des inscriptions et belles-lettres aurait sans doute attaché son nom, s'il avait pu voir, à cette époque, par ses propres yeux, les marbres qui la lui avaient inspirée.

Le Louvre possède aujourd'hui une épreuve de ces statues qui doivent exciter un intérêt sans cesse croissant, jusqu'à ce que la critique ait dit son dernier mot sur elles. Malheureusement on interdit au public la galerie où cette épreuve est placée entre les fameuses métopes de Sélinonte et la frise du Parthénon qui complètent avec elle l'explication de l'origine et du caractère de l'art grec. Il faut observer que les salles qui renferment les esclaves de Michel-Ange, la Diane de Jean Goujon, les Grâces de Germain Pilon, le Milon de Puget, sont également closes. Par quelle fatalité se fait-il que, dans notre pays, où la sculpture a toujours eu une destinée en quelque sorte privilégiée, on ne puisse jouir librement de la vue des modèles de cet art? Si on dépensait dans les galeries sculpturales le budget assigné au musée espagnol, on atteindrait, ce me semble, le double but de

détourner l'attention des jeunes gens de modèles grossiers et dangereux, et de la diriger vers les véritables sources de la beauté et du goût. Je me plais à croire que les directeurs du musée sentiront la nécessité de ne point céder, en si grave matière, aux erreurs de l'opinion. L'un d'eux, M. de Clarac, a fait graver les statues d'Égine dans la neuvième livraison de son grand ouvrage sur notre musée de sculpture. Le soin extrême qu'il a apporté dans l'exécution de ce travail témoigne de l'importance qu'il attache aux figures qui en sont l'objet.

L'architecte de la banque de Londres, homme doué de toutes les distinctions de l'esprit, M. Cockerell, avait entrepris, en 1811, un voyage pour visiter les monuments de la Grèce et de l'Archipel, de concert avec MM. le baron Haller de Hallerstein, Forster et Linck. Arrivés dans l'île d'Égine, ces explorateurs se mirent en devoir de prendre l'élévation du temple de Jupiter panhellénien ; en plaçant leurs jalons, ils découvrirent, cachées à peine sous quelques pieds de terre, dix-sept figures en ronde bosse marquées d'un cachet particulier ; ils les firent transporter à Rome, où Thorwaldsen les restaura, où le roi Louis, qui n'était encore que prince héréditaire, les acheta, dit-on, au prix de 10,000 ducats pour en faire don à la Bavière. Voilà toute la partie moderne de l'histoire des marbres d'Égine. Faire connaître l'île qu'ils ornaient déterminer l'époque ou ils furent façonnés, préciser leur caractère et leur signification, c'est une tâche qui ne sera ni sans difficulté, ni sans attrait.

II.

Histoire d'Égine.

Égine est la plus grande des îles de ce golfe carré qui est terminé au nord par l'isthme de Corinthe, et qui, baignant à l'orient les côtes de l'Attique, au couchant celles de l'Argolide, s'épanouit au midi au milieu de l'archipel des Cyclades. Elle est jetée comme un triangle

lumineux au milieu de l'azur de cette mer étroite de Salamine, sur les écueils de laquelle l'Asie tout entière vint se briser. Elle n'a guère que sept lieues de tour; son diamètre moyen est d'un peu plus de deux lieues. Sur ce petit espace se développa un des peuples les plus précoces et les plus industrieux de l'antiquité.

M. Otfried Mueller, l'auteur de l'histoire des Doriens, a débuté, en 1817, dans la carrière de l'érudition, par un petit livre où il a essayé de reconstituer l'histoire des Éginètes. Cet ouvrage, qui a pour titre *Ægineticorum liber*, et qui est excessivement rare, abonde en critiques savantes et en points de vue ingénieux; il est écrit avec un laconisme qui décèle les secrets penchants de l'auteur pour les traditions archaïques; mais cette qualité même et le grec dont il est hérissé en rendraient la lecture fort difficile dans notre pays. Aussi n'est-il point étonnant qu'il n'y ait pas provoqué de controverse jusqu'à ce jour. Je ne saurais entreprendre d'en faire ni l'analyse ni la critique; mais ayant eu le bonheur d'en rencontrer un exemplaire au moment où je pensais moi-même avoir terminé l'étude de la question qu'il traite, je peux, sans m'écarter de mon but, indiquer les principales opinions de cet ouvrage et en discuter quelques-unes.

C'est non-seulement dans l'art, mais encore dans la marine, dans le commerce, dans la guerre, que les Éginètes ont devancé la plupart des peuplades grecques; ainsi Sienne et Pise, dans le moyen âge, ont donné le signal de la civilisation de l'Italie et de l'Europe, pour disparaître ensuite et s'ensevelir dans les prospérités de Florence, leur héritière. Partout l'art s'explique par l'histoire, et nous ne pouvons séparer l'un de l'autre, si nous voulons prendre une notion complète de la statuaire des Éginètes.

OEnone était le nom primitif que les Pélasges avaient donné à Égine. M. Mueller pense que Budion venu des côtes de l'Attique, fut le chef de la première colonie qui peupla cette île. Mais les traditions d'Égine ne présentent quelque clarté qu'au moment où elles font mention d'Éaque. Apollodore et les autres mythologues disent que ce roi était fils de Jupiter et de la nymphe Égine, fille d'Asope. Asope était le nom de deux fleuves, dont l'un coulait dans la Béotie et l'autre près de Sicyone. L'antiquité elle-même nous a appris que cette filiation fabuleuse d'Éaque indique le point d'où la colonie des Éginètes était partie, et qu'elle désigne l'Achaïe comme leur patrie

originaire. Il y avait aussi à Égine un torrent qui s'appelait Asope, pour perpétuer ce souvenir. C'était l'habitude des anciens de donner les noms du pays qu'ils quittaient aux lieux vers lesquels ils dirigeaient leurs migrations; la Thessalie, que les Grecs ont regardée comme leur berceau commun, renfermait sans doute en abrégé tous ces types et toutes ces dénominations que ses enfants allèrent répandre ensuite sur les rivages du Péloponèse et de l'Attique, dans les archipels, sur les côtes de l'Asie mineure et sur celles de l'Italie. Quel était l'Asope qui avait directement enfanté celui d'Égine? Était-ce de Sicyone ou de Béotie que venait Éaque? Cette question est dominée par celle-ci: Qu'étaient les Achéens?

M. Mueller a singulièrement modifié ce problème en signalant un passage de Pindare, poëte aussi réfléchi qu'inspiré, et qui semblait posséder une science en quelque sorte sacerdotale sur les origines de la Grèce. Ce passage établit que le véritable époux de la nymphe Égine *asopide* était Actos, personnage connu dans la mythologie homérique pour être le père de Menœtius, qui était lui-même le père de Patrocle, et le frère ou l'oncle de Pélée, père d'Achille. Fils de la même mère, Menœtius et Éaque étaient donc frères, et par conséquent les Achéens de l'île d'Égine et ceux de la Phthie avaient une commune origine. En effet les Éginètes sont connus sous le nom de Myrmidons, aussi bien que les guerriers d'Achille; ils partageaient également avec eux le nom d'Hellènes, qui, dans les premiers temps, était particulier à ces deux peuples, sortis d'une même souche. On trouve dans Pindare la preuve que le Jupiter panhellénien, dans le temple duquel on a trouvé les marbres qui nous occupent, ne s'est longtemps appelé que Jupiter hellénien. Jupiter est le dieu des Pélages; la première colonie qui habita Égine l'y adora; Éaque, qui y conduisit une seconde colonie, se plaça sous sa protection et le salua, en échange de l'adoption qu'il lui demanda, du nom d'Hellénien, qui était celui des hommes dont il était le chef. Qu'étaient donc les Hellènes? Homère nous l'apprend dans le dénombrement des forces de la Grèce:

Μυρμιδόνες δὲ καλεῦντο, καὶ Ἕλληνες, καὶ Ἀχαιοί.
Iliade, chant II, v, 684.

C'était un petit peuple qui occupait un espace borné dans la Phthiotide, et qu'on appelait aussi Myrmidons. Mais pourquoi Homère

leur donne-t-il encore le nom d'Achéens? Les Achéens étaient-ils un peuple antérieur aux Hellènes, et dont ceux-ci faisaient partie, ou bien, selon une tradition plus généralement reçue, n'étaient-ils, comme les Ioniens, les Éoliens, les Doriens, qu'une portion de la famille hellénique? L'antiquité est à ce sujet pleine de mystère; elle a laissé le champ libre aux systèmes. Mais ce dont on ne saurait douter c'est qu'avant tous les autres Hellènes, les Achéens ne soient descendus des montagnes de la Thessalie pour inonder les champs possédés par les Pélasges, lesquels venaient sans doute aussi des mêmes lieux, et différaient peut-être seulement de leurs vainqueurs par une jouissance déjà ancienne des rivages du Péloponèse et de l'Attique. Ce nom d'Achéens, qui devait être prononcé le dernier dans l'histoire des combats de la Grèce libre, est donc inscrit le premier dans les annales de sa civilisation. Les Hellènes Achéens se partagèrent en deux troupes: l'une, sous Menœtius, fonda le royaume de Phthie; l'autre, sous Éaque, colonisa Égine, après s'être probablement arrêtée en d'autres lieux, en Béotie d'abord, à Sicyone ensuite.

Éaque était le plus pieux des princes. M. Mueller l'appelle avec raison le Numa de la Grèce. Quand on avait une contestation à vider, ou une demande à adresser aux dieux par une voix propice, c'était aux pieds d'Éaque qu'on accourait de toutes les vallées et de toutes les plages. Pausanias parle d'une sécheresse, et Ovide d'une peste dont les prières de ce roi délivrèrent les Grecs. Sa mémoire fut tellement vénérée, que la religion le représenta comme un des juges de l'enfer; à lui seul était confié le jugement de tous les Européens que Caron passait dans sa barque. Pausanias, qui vivait sous Marc-Aurèle, avait encore vu à Égine un antique tombeau, renfermé dans une enceinte de marbre sur laquelle étaient représentés les députés de la Grèce délivrée des fléaux par l'intercession du fils de la nymphe *Asopide*.

Selon la plupart des mythographes, Éaque eut trois fils, Pélée et Télamon de la nymphe Endéis, Phocus de Psammathée, fille d'un roi d'Argos. Il me semble que M. Mueller n'a pas tiré tout le parti possible de cette indication. Premièrement, ayant trouvé dans Apollodore que Phérécide prétendait Télamon issu d'Acté, roi de Salamine, et de Glauca, fille de Cychrus, il a rejeté la parenté de ce héros avec Éaque; c'est sur ce fait qu'il a principalement appuyé son explication des statues d'Égine. Puis il n'a point insisté sur la signi-

fication du double mariage d'Éaque. La seconde union, qui rattache ce prince aux rois d'Argos, n'est-elle point l'indice de la nouvelle colonisation d'Égine qui fut faite plus tard par les Doriens de l'Argolide ?

Phocus, jouant au palet avec ses frères, fut tué par Pélée ; Éaque, pour punir ce crime, chassa de son île ses deux fils aînés, qui en furent exclus, eux et leurs décendants, à jamais. Ne faut-il point considérer cette expulsion comme l'image de la fuite des Achéens chassés par l'invasion dorienne? M. Mueller ne lit dans le même mythe que le retour vers leur première patrie des Hellènes dégoûtés de leur colonie. Mais cette supposition s'accorde-t-elle avec les lois naturelles de l'histoire? Pélée passa en effet en Thessalie, où il retrouva Menœtius, son oncle, et où il partagea son royaume de Phthie ; il fit partie de l'expédition des Argonautes, combattit les Amazones, épousa Thétis et devint le père d'Achille. Le fils de celui-ci, Néoptolème, acheva, après son père, la guerre de Troie et revint fonder le royaume d'Épire. Télamon n'alla pas aussi loin que Pélée ; il s'arrêta à Salamine, dont il devint roi ; il fut aussi associé aux exploits des Argonautes, il participa aux travaux d'Hercule, triompha avec lui de Laomédon, roi de Troie, épousa la fille du vaincu et en eut deux fils, Ajax et Teucer. Ajax, le cousin d'Achille, fut, après lui, le plus vaillant des Grecs ; il disputa les armes du fils de Pélée à Ulysse, qui lui fut préféré ; furieux alors, il donna le premier exemple de suicide que l'histoire nous ait transmis. Teucer, qui se présenta devant son père sans avoir vengé son frère, n'en fut point reçu et alla conquérir l'île de Chypre.

Ainsi, de ce point imperceptible qui s'appelle Égine, est sortie toute la race des héros qui ont préludé aux illustrations politiques de la Grèce. Tous ces grands hommes portent le nom général d'Éacides ; leurs images sont déposées dans les temples d'Égine, et ont la réputation de rendre les Éginètes indomptables. La veille de la bataille de Salamine, les Grecs envoient prendre les images des Éacides pour les porter au combat ; et les Grecs sont vainqueurs. Je répète que M. Mueller ne donne le nom d'Éacides qu'aux descendants de Pélée ; il le refuse à Télamon et à ses fils. Philoxène le lyrique avait écrit une généalogie des Éacides qui aurait tranché tous les doutes, mais qui malheureusement est perdue. Cependant on trouve encore dans Pindare des armes pour combattre l'opinion du savant professeur

de Gœttingue ; enfin l'antiquité tout entière s'accorda à donner le nom d'Éacide à Miltiade, qui descendait d'Ajax, et dont il faut ajouter le nom à la liste des héros éginètes.

Le nom d'Hercule, qui avait ému les Grecs avant la guerre de Troie, vint encore les agiter après qu'ils se furent rassis à leurs foyers. Les descendants de ce héros, chassé de son pays par un sort commun à tous les bienfaiteurs de l'humanité, voulurent y reconquérir les droits de leur aïeul. Ils allèrent chercher du secours dans cette Thessalie qu'on peut appeler la Scandinavie grecque ; ils y trouvèrent une population rude et religieuse qui avait conservé, au milieu de ses montagnes, avec une austère fidélité, les traditions primitives du génie grec déjà altéré par les Achéens et par les Ioniens dans la vie plus aventureuse des côtes. Des colonies étaient arrivées à Thèbes, de la Phénicie ; à Athènes et dans le Péloponèse, de l'Égypte. Sur leurs plateaux reculés les Doriens n'avaient point subi l'influence de la civilisation des peuples étrangers ; ayant les Héraclides à leur tête, ils descendirent de leur solitude, renversèrent sur leur passage les puissances établies, et vinrent renouveler en Grèce l'esprit indigène qui s'y énervait : ainsi on nous peint Charlemagne arrachant la France aux torpeurs des Mérovingiens par une nouvelle infusion de sang germain.

M. Mueller indique à peine l'origine et les développements de l'invasion dorienne ; on sent qu'il réserve déjà avec soin ses richesses pour le grand ouvrage auquel sa réputation est attachée et qui restera, nous le croyons, comme un des plus beaux travaux de notre siècle. Après avoir expliqué avec un rare bonheur, d'après un texte presque insaisissable, une ligue amphictyonique fondée dans la petite île de Calaurie par toutes les puissances insulaires contre les États intérieurs, il passe aux rapports nouveaux qui s'établirent entre Égine et le Péloponèse à l'époque de la domination des Doriens. Suivant lui, Égine, abandonnée par sa colonie d'Hellènes, reçut volontairement la tutelle d'Épidaure, ville la plus proche, située sur le littoral de l'Argolide. Lorsque les Doriens se furent établis dans le Péloponèse, ils se trouvèrent naturellement les maîtres d'Égine ; ils y transportèrent, dit Pausanias, leur dialecte et leurs mœurs. Ils n'eurent pas besoin d'y détruire les traditions locales, ils les acceptèrent et les absorbèrent avec une aisance qui prouve bien la confraternité de toutes ces tribus qui à différentes époques repeuplèrent la Grèce, après l'avoir dévastée.

Si les Doriens n'avaient point quitté leurs montagnes, la civilisation dont les côtes commençaient à jouir à l'époque de la guerre de Troie, n'eût pas tardé à porter ses fruits ; mais cette civilisation, au lieu de faire jouer au génie grec le rôle personnel et émancipateur que le siècle de Périclès lui donna, se fût développée sous l'influence sacerdotale de l'Orient, qui avait apporté tout le système de ses croyances, de sa société, de ses sciences et de ses arts sur les rivages pélasgiques. L'invasion dorienne rendit l'esprit hellénique à lui-même, en le forçant à subir une seconde enfance qui dura près de six siècles, et qu'on a appelée avec raison le moyen âge grec. Bornons-nous à constater l'influence de ce grand événement sur les destinées d'Égine.

Parmi les successeurs des Héraclides qui avaient conquis le Péloponèse, il faut distinguer Phidon, roi d'Argos, qui vivait 895 ans avant Jésus-Christ, et qui réalisa un instant une puissante monarchie dans la Grèce. Ce chef des Doriens fut même assez fort pour assurer la conquête de la Macédoine à son frère Caranus, qui y fonda la dynastie d'où sortit Alexandre. Ainsi ces deux frères se partageaient du nord au midi toute l'étendue que les Pélasges et les Achéens avaient autrefois couverte. Phidon voulut affermir les institutions par ce qu'il avait gagné par la guerre. Parmi les établissements qui remontent à lui, on doit compter la monnaie dont il passe pour l'inventeur, et dont il donna le privilége à Égine. Ceci prouve qu'Égine faisait partie de son empire, et que les arts y étaient déjà cultivés avec succès dès cette époque.

Les Éginètes étaient, en effet, un peuple naturellement ingénieux. M. Mueller fait observer que, dans leur île, le génie dorien prit un développement plus libre et plus vif que partout ailleurs. Les nécessités de la vie insulaire, l'exiguïté de l'espace, l'habitude de traverser la mer pour aller à Épidaure la métropole, expliquent suffisamment à ses yeux cet essor particulier. Pourquoi ne rien accorder à l'influence des premières colonisations ? Pourquoi ne pas mentionner la tradition poétique qui concerne les anciens Myrmidons? Selon elle, Jupiter, à la demande d'Éaque, avait changé les fourmis en hommes pour repeupler l'île désolée par la peste. Ailleurs on trouve que ces durs habitants avaient creusé leur sol ingrat, en avaient retiré la terre, l'avaient jetée sur les pierres qui la recouvraient, et s'étaient logés dans les cavernes doublement utilisées par leur industrie. La tortue qu'on voit sur le plus grand nombre des monnaies éginètes, et que

M. Mueller n'a point expliquée, n'est-elle pas l'image de cette vie souterraine et opiniâtre des premiers temps?

La mer ne fut pas pour Égine une moindre source de prospérité que la terre. Tandis que les autres Grecs n'ont encore que des vaisseaux ronds, les Éginètes possèdent déjà des galères longues, dont les rames sont plus longues aussi, et dont la proue et la poupe sont bien travaillées; eux seuls savent filer avec habileté parmi les récifs qui bordent leur île et qui protégent leurs trésors contre les pirates, écume nécessaire de tous ces golfes et de toutes ces plages. Ainsi cette forteresse sûre, habitée par une race laborieuse, devient bientôt un marché ouvert à tous les étrangers de l'Asie, de l'Afrique et de l'Europe.

Enflés par leurs rapides accroissements et par le sentiment de leur force, les Éginètes rompent avec Épidaure, la saccagent, et emportent dans leur île les dieux de leur métropole. Cependant ils restent fidèles au génie dorien ; ils gardent les alliances de Lacédémone et de Thèbes, toutes deux achéennes et doriennes tour à tour comme eux; les premiers peut-être, ils engagent avec la race ionienne de l'Attique cette lutte qui résume toute l'histoire politique de la Grèce. Les Ioniens avaient paru sur le littoral grec bien avant que les Doriens n'y missent le pied, ils avaient partagé avec les Achéens les dépouilles pélasgiques ; ils subirent comme ceux-ci l'invasion dorienne. Chassés, par cette catastrophe, du Péloponèse où ils avaient leur local principal, ils émigrèrent pour la plupart, vers l'Asie mineure, vers la grande Grèce, dans l'archipel de l'une et de l'autre des deux mers helléniques; quelques-uns s'arrêtèrent dans l'Attique où leur race avait déjà des établissements. Sortis de la source commune des Grecs, ils n'étaient probablement, comme les Doriens, qu'une tribu particulière des Hellènes primitifs de la Thessalie, dont rien ne les séparait originairement. Cependant il faut qu'ils aient eu un penchant natif à se détacher de leur tronc naturel, et à se revêtir des formes étrangères. Ceux qui avaient primitivement enlevé aux Pélasges la domination de l'Attique s'étaient si bien modelés sur l'esprit des vaincus, sur leur religion et sur leurs usages, que les historiens, ne distinguant pas les uns des autres, appellent la race conquérante du nom de la race qui avait subi la conquête. Frères des Doriens à leur origine, les Ioniens devinrent un objet de haine et de mépris pour ces rigoureux conservateurs de l'intégrité primordiale du génie grec. La persévé-

rance des uns, l'indépendance et la curiosité des autres, se développèrent selon leurs lois naturelles; les querelles antiques, les intérêts opposés, les circonstances, tout se réunit pour faire dégénérer cette dissemblance en une rivalité acharnée. Thèbes avant l'invasion des Perses, Lacédémone après leur défaite, soutinrent contre Athènes de longues guerres, qui furent le résultat de la dualité profonde de la nation. Dans ces deux occasions, Égine se trouve toujours du parti opposé à celui des Athéniens; mais avant d'embrasser des passions allumées hors de son sein, sentinelle avancée de l'esprit dorien, elle harcela la ville de Minerve au nom de la supériorité de sa marine, de son industrie et de ses instincts.

La guerre des Perses eut deux phases principales. Pendant la première, Darius n'avait donné à ses lieutenants d'autre commission que celle de châtier la démocratie turbulente des Ioniens. Le génie dorien, essentiellement aristocratique, faisait plus que des vœux pour le succès des ordres du grand roi. A cette époque, l'oligarchie d'Égine, qui s'appuyait sur la double puissance des traditions et du négoce, et qui avait jusque alors réussi à contenir les cinq mille citoyens et les quarante mille esclaves habitués à son joug, conspira ouvertement avec les Perses. Les Athéniens cherchèrent à la vaincre en soulevant la démocratie; mais l'aristocratie disputa par la férocité le terrain qu'on lui voulait enlever par l'intrigue. On cite, au milieu des massacres qu'elle ordonna, un trait unique dans l'histoire. Un malheureux plébéien s'étant attaché à la porte d'un temple, on scia ses poings pour ne rien faire perdre au droit d'asile, ni à la vengeance de la noblesse. Sparte, où l'antique élément achéen était resté debout à côté de Lacédémone, occupée par l'élément dorien, se prêtait alors à toutes les entreprises d'Athènes contre les Doriens purs de Thèbes, d'Argos et d'Égine, qui excitaient la méfiance universelle des autres Grecs. Aussi un roi spartiate vint-il punir les Éginètes d'avoir tendu les mains aux barbares. Plus tard, lorsque la seconde invasion médique eut encore élevé Athènes et abaissé les autres villes, jadis ses rivales, Sparte ne se souvint plus de leurs rancunes que pour les imiter.

En traversant le Bosphore, Xercès apprit aux Grecs qu'ils étaient tous frères, et qu'il allait être question de leur vie ou de leur mort; lorsqu'il entra dans le golfe d'Égine, il n'y trouva que des ennemis; les Doriens et les Ioniens avaient oublié leurs différends, pour sauver

leur patrie commune. Ce rapprochement de tous les éléments grecs, joint à l'activité qu'une si grande lutte développa, produisit enfin l'épanouissement complet du génie hellénique. Athènes, qui avait pris l'initiative de la guerre, recueillit aussi les fruits les plus beaux de la paix qui suivit. S'étant placée à la tête des peuples par l'élan d'un admirable instinct, elle eut encore, grâce à son génie impressionnable, le bonheur de s'imprégner profondément de cette civilisation dorienne qui s'obstinait sourdement dans ses jalousies; ainsi elle devint le représentant réel des éléments divers de la nation, et en quelque sorte la lyre par laquelle la Grèce entière devait parler aux générations futures. Cependant les Éginètes avaient joué un rôle important dans la défaite de Xercès. L'immense butin de Salamine avait été transporté et vendu dans leur île. Les dépouilles de Platée, au dire d'Hérodote, les enrichirent encore. Mais l'avidité mercantile qui s'était emparée d'eux les fit bientôt déchoir de ce comble de prospérité et de gloire; déjà leur ville n'était plus citée que comme le rendez-vous de tous les libertins de la Grèce, qui étaient sûrs d'y trouver meilleure chère et une vie plus opulente que partout ailleurs.

Athènes profita de l'engourdissement de son ancienne rivale; et, à l'occasion des premiers dissentiments qui éclatèrent entre l'Attique et le Péloponèse, elle vint mettre le siége devant Égine. Au bout de neuf mois de siége, Égine se rendit, et consentit à détruire ses murailles, à livrer sa marine, à payer un tribut. Vingt-sept ans après cette reddition honteuse, comme la guerre du Péloponèse venait d'éclater, les Éginètes parurent encore redoutables, malgré leur abaissement. Athènes les expulsa de leur île, et les remplaça par une colonie prise dans son sein. Les fugitifs furent accueillis par les Spartiates, qui leur donnèrent un refuge à Tyrée, dans le Péloponèse; mais ils y furent poursuivis par la haine des Athéniens, qui s'emparèrent de leur nouvel asile, et qui emmenèrent en captivité tous ceux qu'ils ne laissèrent pas sur la place. Cependant, lorsque la victoire d'Ægos-Potamos eut terminé la guerre en faveur du génie dorien, le général lacédémonien Lysander voulut rétablir les Éginètes dans leur île. De ce peuple, autrefois considérable, il ne restait plus qu'un ramassis de misérables et de mendiants errant par toute la Grèce. Une pareille population ne pouvait relever la fortune d'Égine; elle souilla par ses débauches et par ses pirateries la fin de la puissance dorienne,

qui ne semblait avoir triomphé d'Athènes que pour couronner avec éclat son existence qui s'éteignait. Désormais Égine n'eut plus d'autre gloire que d'être le refuge des grands citoyens d'Athènes proscrits par l'inconstance du peuple et par les intrigues des Macédoniens, qui s'apprêtaient à absorber dans une dernière invasion tous les Grecs descendus comme eux de l'Olympe et du Pinde.

III.

Histoire de l'art éginétique.

Tous ces faits, qui jettent un jour nouveau sur l'histoire générale de la Grèce, vont me servir à déterminer la signification des marbres d'Égine, et à définir l'originalité de l'art auquel ils appartiennent. Athènes, qui eut sur les autres villes helléniques l'avantage de posséder une littérature complète, et d'être, pour cette raison même, aux yeux du monde, leur représentant et leur interprète, n'a pas toujours été juste envers ses rivales, lorsqu'elle a tracé, par la main de ses écrivains, le tableau de la civilisation grecque. Ainsi, par une fiction toute pratriotique, qui est devenue un grand sujet de doute pour l'érudition moderne, elle a attribué l'invention des arts à Dédale, l'un de ses enfants, personnage à moitié mythologique; M. Mueller a émis l'opinion que le Dédale de Crète, celui qui construisit le fameux labyrinthe, pourrait bien être tout différent du Dédale athénien, qui dès lors ne jouerait plus qu'un rôle très-secondaire dans l'histoire de l'art. Smilis, fils d'Euclide, que Pausanias cite comme le chef de l'école éginète et comme le contemporain de Dédale, a pris, au contraire, une plus grande importance depuis qu'on a pu reconnaître avec quelque certitude le caractère de ses successeurs. L'art grec, qu'on nous peint sans cesse astreint aux lois de la plus sévère unité, se produisit avec une liberté infinie. C'est ainsi que la seule statuaire prit dès l'origine, selon les lieux, les formes les plus diverses. C'est peut-

être à Samos, colonie ionienne, que fut inventée la plastique, ou l'art de pétrir des images avec l'argile; c'est aussi dans cette île que Théodore et Rœchus fondirent les premières statues de bronze; c'est en Crète, à ce qu'il paraît, que l'art de sculpter le marbre commença à se développer; Dippœne et Scyllis, qui fondèrent l'école de Sicyone, étaient des marbriers crétois. A Smilis et à l'école d'Égine qu'il institua, appartient l'honneur d'avoir cultivé spécialement la sculpture sur bois; et c'est de cette sorte de travail que naquit la toreutique, art essentiellement grec, qui consistait à ciseler des matières précieuses, telles que l'or et l'ivoire, primitivement employés comme ornements accessoires des statues de bois, et destinées à remplacer ensuite le bois lui-même. Personne n'ignore que le Jupiter olympien de Phidias et la Junon de Polyclète furent les chefs-d'œuvre de ce genre. Dans cet inventaire des origines de l'art hellénique, Athènes n'a rien à revendiquer, et Égine occupe au contraire une place notable.

M. Mueller suppose, d'après les habitudes de l'archéologie allemande, que le nom de Smilis est collectif, et qu'il désigne, non pas un artiste, mais une époque tout entière de l'art; il fait remonter cette époque avant l'invasion des Doriens, c'est-à-dire à l'établissement des colonies achéennes et helléniques; de cette opinion il conclut que l'art éginétique était originairement achéen, et il prend soin de le montrer exempt des influences de l'art de l'Égypte et de celui de la Phénicie. Les statues de bois, ou ξόανα comme les Grecs le disaient dans un seul mot, furent donc la première expression de l'art purement hellénique; il me semble important d'ajouter cette observation à celle de M. Otf. Mueller, pour faire entrevoir dès ce moment les rapports que je me propose d'établir entre la sculpture et l'architecture. Le bois est, à n'en pas douter, la première donnée de toutes les constructions grecques; et voilà que nous le retrouvons aussi aux débuts de la statuaire. M. Otf. Mueller n'a pas non plus fait remarquer que la matière employée par les sculpteurs *smilidiens* avait imprimé un caractère particulier aux traditions transmises par eux à leurs successeurs; il a tout mis sur le compte de la religion et du génie local de ces artistes. Cependant il est bien évident qu'une école façonnée au travail du bois ne saurait avoir les procédés et les règles des écoles habituées à opérer sur le grain plus dur des métaux et des minéraux.

Avant la découverte des statues qui sont conservées à la Glypto-

thèque, on savait positivement qu'il y avait dans l'art grec un style particulier appelé éginétique. Pline l'ancien, qui, dans son admirable encyclopédie, a laissé les documents les plus suivis et les plus complets que nous ayons sur la statuaire antique, n'a, il est vrai, transmis aucun renseignement sur ce sujet. Il cite des sculpteurs que nous savons nés à Égine ; mais ce n'est pas lui qui nous apprend qu'ils en sont sortis. Winckelmann s'est trompé lorsqu'il a traduit le fameux passage *fratrem Æginetæ fictoris*, par ces mots : *frère d'un artiste éginète*. Il a pris, dans ce cas, un nom d'individu pour un nom de race. Cicéron et Quintilien n'en savaient pas plus que Pline sur les origines de l'art grec. C'est Pausanias qui nous a conservé les seuls souvenirs importants qui fixent directement la valeur du style éginétique ; la mention qu'il en fait est d'autant plus à considérer, qu'il vivait dans un temps où les livres des écrivains d'Athènes formaient le fonds de l'éducation, et où les esprits éblouis par la beauté de l'art postérieure n'accordaient plus un eattention suffisante à tout ce qui avait précédé Phidias.

Non-seulement Pausanias nomme plusieurs sculpteurs éginètes, mais il parle d'une manière qui leur est propre, et dont il retrouve des modèles dans les statues répandues çà et là dans la Grèce. C'est ainsi que dans le temple de Diane Limnotide, sur les confins de l'Arcadie et de la Laconie, il admire une statue en bois d'ébène, « ouvrage, dit-il, dans le style connu sous le nom d'éginétique ; » au pied du Parnasse, à Ambrysse, il rencontre une statue en marbre noir, encore dans le même style. Ce rapprochement est curieux. On voit que les statuaires éginètes étaient si scrupuleux imitateurs de leurs traditions, que lorsque l'usage de sculpter en marbre fut répandu dans toute la Grèce, ils employèrent l'espèce de marbre qui par sa couleur rappelait le plus leurs anciens ouvrages de bois. Du reste, le second fait noté par Pausanias est contraire à l'assertion de M. Mueller, qui présume que le style éginétique ne fut peut-être point appliqué au marbre. Mais le témoignage le plus complet que le voyageur grec nous ait donné au sujet de ce style, est une phrase qui équivaut presque à une définition. En parlant d'une statue d'Hercule qu'il a vue à Érythres, en Ionie, il dit : « Elle ne ressemble ni aux ouvrages qui portent le nom d'Égine, ni à ceux de la plus ancienne école attique ; elle est plutôt dans le style égyptien que dans tout autre ; elle fut apportée de Tyr en Phénicie sur un radeau. » Ces

mots suffisent pour constater que le style éginétique a des rapports éloignés avec l'art égyptien, et des rapports plus voisins avec l'ancien art attique, qu'il est cependant tout à fait indépendant du premier et distinct du second. Dans ces mots je crois lire aussi la condamnation de deux opinions avancées par M. Mueller.

Le savant professeur de Gœttingue pose comme une vérité incontestable que le propre des ouvrages attiques de l'école de Déale est le changement, et que le caractère de l'école éginétique de Smilis est l'identité. Si on admettait cette proposition, comment pourrait-on concevoir l'intime rapport que Pausanias établit entre la manière de l'ancienne Athènes et celle d'Égine. Je me permettrai aussi de discuter la glose d'Hésychius, sur laquelle M. Mueller paraît avoir établi l'opinion qu'il a de l'art éginétique. Ἔργα αἰγινητικά, τοὺς συμβεβηκότας ἀνδριάντας, telle est la formule qu'il a prise pour une définition. Comme Saumaise, il la traduit ainsi : *Statues éginétiques, figures dont les pieds sont immobiles et parallèles* ; mais il se garde bien de citer dans son entier le commentaire de Saumaise, de peur de jeter du doute sur le parti qu'il en tire, en se mettant dans la nécessité d'en mettre les erreurs au jour. *Statuæ non divaricatis cruribus, quales faciebant antiqui sculptores ante Dœdalum, qui primus, ut ait Suidas, statuas fecit apertis oculis et divaricatis cruribus*. Smilis est-il donc antérieur à Dédale ? est-il seulement un anneau plus ancien de la chaîne des traditions athéniennes ? Les passages de Pausanias que nous avons cités s'opposent à ce qu'on donne un pareil sens à la glose d'Hésychius, lexicaire suspect, dont on ne connaît pas même l'époque, et dont l'ouvrage a été défiguré par des interpolations et des interprétations de tous les genres. Aussi me rangerai-je plus volontiers de l'avis de Guyet, lequel prend le τοὺς συμβεβηκότας dans le même sens que τοὺς τυχόντας. C'est dans un sens semblable qu'Aristote a employé le mot συμβεβηκός, qui revient si souvent dans le cours de ses livres, et que les Latins ont traduit par *Contingens*. La popularité du péripatétisme a dû finir par fixer la signification de ce mot, et nous autorise à traduire ainsi la glose d'Hésychius : *Statues éginétiques, espèce de figures dont on trouve encore des exemples*. Mais quelque sens qu'on doive donner à cette glose, faudrait-il en préférer les indications équivoques à l'enseignement irrécusable des marbres sur lesquels nos yeux ne sauraient se tromper ?

Ces indications étaient plus que suffisantes pour attirer l'attention

des historiens de l'art. Winckelmann a le premier constaté l'existence d'une école éginétique ; sans en déterminer le caractère, il l'a mise sur le même rang que les anciennes écoles de Sicyone et de Corinthe. Nous avons vu que M. Quatremère de Quincy a cherché à lui assigner une plus vaste étendue, en l'assimilant au style étrusque, et en la présentant comme l'exemplaire de toutes les anciennes manières de la Grèce. L'Allemagne du nord et celle du midi ont depuis lors agité ce problème ; elles y ont apporté cette variété immense de connaissances, mais aussi cette indécision qui semblent être le propre de leur érudition. La plupart des savants de la Bavière, M. Thiersch, M. Wagner, l'illustre Schelling lui-même, ont pris part à ce débat ; M. Otfried Mueller a voulu lutter avec eux, au nom de la science du Nord ; je crains qu'il ne les ait combattus sur plusieurs points capitaux que pour l'honneur de son parti. Sur cette question l'érudition française a été réduite, jusqu'à ce jour, à des pressentiments que M. Raoul-Rochette a parfaitement résumés dans son *Archéologie*. L'érudition des Allemands est sans contredit mieux informée et plus profonde ; mais, je dois le dire, parce que je suis fier de le penser, il y a souvent plus de vérité et de précision même dans notre imagination que dans leur science.

Si nous avions conservé les odes des Théandrides, qui étaient la famille des poëtes lyriques d'Égine, peut-être connaîtrions-nous les noms des successeurs immédiats de Smilis. A l'époque de la guerre des Perses, alors que les Hellènes semblèrent déposer toutes leurs rivalités pour défendre en commun tous leurs biens et proclamer toutes leurs gloires, un grand nombre de sculpteurs éginètes sont partout cités au premier rang parmi les autres artistes de la Grèce. C'est d'abord Callon, que, selon les témoignages contradictoires de Pline et de Quintilien, on place ou avant la bataille de Marathon, ou après celle d'Ægos Potamos, intervalle immense que ne peut combler la vie d'un seul homme. Ensuite ce sont Glaucias, qui fit les statues de plusieurs athlètes vainqueurs dans les jeux ; Anaxagoras, auteur du Jupiter que les Grecs placèrent à Elis après la bataille de Platée ; Onatas, renommé par une multitude de beaux ouvrages, et qui jouit dans son temps d'une véritable suprématie ; puis Simon, Ptolichus, Theopropus, Aristonoüs, Philotimus. Il est assez difficile de fixer la date précise de quelques-uns de ces derniers ; les premiers paraissent être les contemporains d'Ageladas, le maître de Phidias ; ils vécurent entre la guerre des Perses et celle du Péloponèse.

Tout s'accorde pour faire penser que ces sculpteurs n'imitaient point servilement la manière de Smilis, quoiqu'ils se rattachassent à sa tradition. M. Mueller a une violente suspicion contre eux; il voit bien qu'ils sont d'Égine, mais il se demande si l'on peut dire que leurs ouvrages appartinssent au style éginétique. Cependant il est forcé de convenir que ses scrupules sont détruits par ce que Quintilien dit de Callon, dont il compare la sculpture rude et archaïque à celle des Étrusques. Alors il conclut que les émules de Callon formèrent dans l'art éginétique une seconde époque, qu'il appelle aussi dernière, parce que la plupart d'entre eux survécurent à la catastrophe de leur pays, et qu'il nomme encore grande et sublime, en l'assimilant, d'après la classification de Winckelmann, à ce que fut, pendant la génération suivante, l'époque de Phidias pour l'école attique. Je montrerai plus tard comment il me semble qu'il faut modifier ou du moins interpréter ces deux qualifications. Je me bornerai ici à constater un fait de la plus haute importance.

Le plus grand nombre des artistes que je viens de citer se sont rendus célèbres en exécutant les statues des athlètes couronnés dans les jeux publics. Cette récompense solennelle, décernée par les villes aux vainqueurs, fut, comme on le sait, plus encore que la religion, qui se contenta longtemps d'idoles grossières, l'origine de la statuaire grecque et la cause de ses progrès. Nul peuple ne paraît avoir été plus capable que celui d'Égine de fournir des triomphateurs aux jeux publics et des artistes pour éterniser leur mémoire. Pindare, qui est le meilleur historien de la race dorienne et des Éginètes, a consacré plus de la moitié des odes qu'il nous a laissées à des vainqueurs nés dans l'île d'Égine. Pélée avait même inventé des jeux connus sous le nom de *penthalle*, qui devaient être particuliers aux Éginètes, et que je ne crois pas qu'il faille confondre avec le *pancration*. Tout le monde conviendra que la vue et le goût de ces exercices en quelque sorte nationaux durent singulièrement influer sur les études et sur la direction des artistes insulaires, comme Lucien les appelle dans un de ses dialogues. Si on ajoute qu'ils reproduisirent très-souvent d'une manière expresse la personne des lutteurs, il sera plus difficile encore de croire qu'ils aient pu être complétement fidèles aux traditions nécessairement rigides du religieux Smilis, et encore moins à cette immobilité égyptienne que M. Mueller nous donne, d'après Hésychius, comme le type de l'art éginétique. Je remarque encore en passant

que les Athéniens ne sont presque jamais mentionnés parmi les vainqueurs des jeux, qu'ils ne cultivaient pas avec ardeur les exercices gymnastiques, et que leurs artistes ne se souciaient pas de représenter des athlètes. Ces notions ne sont guère propres à faire penser qu'il y eut originairement dans leur art plus de mouvement et de variété qu'il n'y en avait dans le style éginétique ; elles conduiraient même à un résultat tout à fait contraire à celui que M. Mueller a consacré par l'autorité de son nom. Mais avant de pousser plus loin cette comparaison et ces recherches, il importe de faire connaître les statues découvertes à Égine par M. Cockerell, et de savoir quels éléments nouveaux elles ont pu apporter pour la solution du problème qui nous intéresse.

IV.

Description des marbres d'Égine.

Les débris du temple de Jupiter panhellénien s'élèvent au nord-est d'Égine, sur le sommet d'une montagne dont les prolongements fendent la mer, comme ferait une proue dorée, et forment un des trois angles de l'île; ce sont de belles colonnes doriennes qui se détachent au plus haut du paysage, et qui, dominant des forêts d'amandiers du rivage, les flots au loin déroulés, les montagnes de l'Attique et celles de l'Argolide étagées de chaque côté du golfe, semblent comme une couronne posée par le génie humain sur toutes ces splendeurs de la nature. M. Edgar Quinet nous a appris, dans son voyage en Grèce, qu'assis au pied du Panhellénion, il distinguait le Parthénon à l'extrémité de la perspective; ainsi ces deux ruines semblent encore se défier, d'un bout de l'horizon à l'autre, comme les deux rivales dont Jupiter et Minerve étaient autrefois les divinités protectrices. On présume avec raison que les marbres trouvés sous les décombres du Panhellénion faisaient partie des deux frontons de ce temple. La date de ces statues dépend évidemment de celle de l'édifice auquel elles appartiennent.

Lorsque Pausanias visita Égine, on lui dit que le Panhellénion avait été fondé par Éaque. A en croire les habitants, tout ce qui existait dans leur île remontait jusqu'à ce prince; ainsi c'était lui qui l'avait entourée d'écueils pour la préserver des pirates. Il est certain que Jupiter avait été adoré sur la colline panhellénienne dès les temps les plus reculés, probablement même, comme nous l'avons dit, à l'époque qui précéda l'arrivée de la colonie hellénique d'Éaque. Mais le temple qui s'élevait dans le même endroit au temps de Pausanias, et dont on voit encore les restes, ne saurait avoir été construit au siècle des Pélasges, ni même à celui des Achéens. L'architecture en est dorique et fort éloignée de ce dorique primitif dont on a trouvé des exemples à Corinthe et à Sicyone. Les proportions élégantes, les colonnes plus élancées, reposant sur un stylobate plus haut, indiquent une époque d'un goût avancé qui vise déjà plus à la beauté qu'à la force. La construction du Panhellénion a dû précéder de peu d'années celle du Parthénon; toutes les convenances de l'art et de l'histoire s'accordent pour la placer immédiatement après la guerre des Perses. Le colosse d'or et d'ivoire qui ornait l'intérieur du sanctuaire avait probablement été fait avec le butin de Salamine et de Platée. Le temple, ainsi rebâti sur les fondements pélasgiques de l'ancien édifice d'Éaque, avait alors changé, selon la conjecture fort admissible de M. Mueller, son nom d'Hellénien pour celui de Panhellénion, qui était, pour ainsi dire, un hommage rendu à la fraternité et à la délivrance de tous les Grecs.

Sur l'objet représenté par les statues qui ornaient les frontons de ce temple, M. Mueller repousse complétement l'opinion des archéologues bavarois. Il voit dans les marbres d'Égine la représentation pure et simple des combats récents des Grecs avec les Perses; les autres y reconnaissent, au contraire, comme M. Fauvel l'avait déjà dit à M. Pouqueville, des événements de l'époque héroïque, relatifs aux Éacides, et particulièrement le combat qui eut lieu autour du corps de Patrocle, dans lequel Ajax fut vainqueur, et où Minerve secourut les Grecs. J'écarte tout d'abord la conjecture de M. Mueller par une raison qui me paraît péremptoire. Les Grecs ont-ils jamais représenté un fait contemporain au front d'un monument religieux? Une telle supposition n'est-elle pas contradictoire non-seulement avec leur esprit, mais avec l'essence même de toute religion? Les autres objections que j'ai à présenter contre l'hypothèse de M. Mueller ne

sauraient être comprises que lorsque j'aurai donné la description des marbres d'Égine.

Examinées dans leur ensemble, ces statues offrent d'abord aux yeux un mouvement extraordinaire d'inflexions et d'attitudes. Winckelmann, qui a appelé angulaire l'école de Phidias, aurait réservé ce nom pour celle d'Égine, s'il avait connu les morceaux qui nous occupent; il l'aurait donné d'autant plus justement à cette école, que l'agitation des figures qu'elle a produites n'exclut pas une certaine roideur causée précisément par la brusque section de leurs lignes. Quant aux personnes qui pourraient penser que l'art grec n'est qu'une dérivation de l'art oriental, elles auraient de longues réflexions à faire sur ces fragments. Quoique par leur archaïsme ils se rapprochent des époques auxquelles on a quelquefois fixé une invasion présumée des formes immobiles de l'Égypte, ils présentent effectivement plus de turbulence et de vie que les ouvrages qui semblent s'éloigner davantage du temps où les types étrangers ont pu servir de modèle aux artistes grecs. Le second caractère distinctif de ces morceaux, c'est le contraste surprenant de l'imbécillité des têtes avec le beau travail des corps; le visage semble être la partie traditionnelle, hiératique, inaltérablement reproduite par l'art éginétique. La figure que Smilis et ses successeurs inconnus avaient donnée à leurs statues de bois, leurs descendants paraissent la donner encore aux marbres de Paros; c'était surtout dans une meilleure imitation des corps que ceux-ci se permettaient de dévier des anciens exemples et de témoigner de leur propre supériorité. Ils étaient bien obligés, pour accorder l'expression antique des figures avec la nouveauté des corps, d'adoucir un peu les angles des premières, et d'atténuer les arêtes aiguës qui en marquaient les traits et les contours; mais pour que la beauté des corps fît aussi la moitié des concessions nécessaires à l'harmonie de l'ensemble, ils leur avaient conservé une maigreur qui les rapprochait de la sécheresse du visage. L'espèce d'animalité qu'offrent les airs de tête vient-elle de ce que les artistes primitifs avaient eu l'intention de copier la nature, et n'y avaient que grossièrement réussi avec des moyens grossiers, ou bien de ce qu'ils s'étaient forgé un idéal particulier, en rapport avec leurs croyances, et religieusement transmis à leurs héritiers comme un dépôt sacré? C'est une grave question que je ne saurais encore résoudre. Quant à la parfaite exécution des corps, il est évident qu'elle est due à un naturalisme pro-

noncé, dont le scrupule va jusqu'à copier les rugosités de la peau. Ainsi le naturalisme de Van Eyck et d'Hemling s'allie avec une certaine maigreur de formes et avec la sécheresse des contours.

Passons de l'examen général à une analyse plus détaillée. Nous commencerons par le fronton postérieur ou oriental, qui est complet, et nous admettrons, ne fût-ce que pour être plus clair, l'hypothèse des archéographes de Munich.

Au centre du fronton, dans un reculement dont les règles de l'architecture et celles de la sculpture s'accordent à proclamer la nécessité, s'élève Minerve tenant le bouclier d'une main, la lance de l'autre. La tête de la déesse est couverte d'un casque qui repose sur une chevelure dont les petites boucles sont rangées par étages; sa robe à longs plis droits et symétriques rappelle le travail antérieur des statues de bois; ses yeux sont fendus en amande, légèrement relevés par les coins : comme ceux des autres statues, on les dirait empruntés à l'art chinois; sur les lèvres, dont les segments sont minces et durs, et dont les extrémités sont également tirées en haut, s'épanouit un sourire qui erre aussi sur toutes les autres figures; enfin, comme dans celle-ci, le menton est étroit et aigu. Ainsi que M. Quatremère de Quincy l'avait pressenti, c'est, de la tête aux pieds, une figure semblable à celles qu'on avait jusqu'à ce jour classées parmi les productions de l'art étrusque, et que Winckelmann le premier avait soupçonné pouvoir tout aussi bien appartenir à l'ancien style grec.

Aux pieds de Minerve, et devant elle, sont deux guerriers nus : l'un tombe mourant en arrière, l'autre s'élance et se penche vers lui pour le secourir; c'est au-dessus et au delà d'eux qu'apparaît la déesse. Le premier de ces guerriers a reçu le nom de Patrocle; son casque, qui a quitté sa tête à moitié, laisse voir une grande partie de sa chevelure, pareille à la perruque dont Minerve est affublée; ses lèvres sourient en rendant l'âme, comme celles des guerriers qui l'entourent. Celui qui le secourt ne porte point de casque sur sa tête bouclée, en sorte qu'il est entièrement nu. L'absence de toute espèce de signe ayant empêché qu'on ne lui donnât un nom historique, on l'a tout simplement appelé un héros.

A gauche, derrière Patrocle, on voit Hector qui vient de le frapper. Il est debout, nu, et porte le bouclier d'une main; de l'autre, qu'il tient haute, il brandissait sans doute le fer qui a tué son ennemi. Sa tête, plus belle que celle des autres, semble indiquer sa

supériorité. Son casque laisse aussi voir la partie antérieure de la chevelure bouclée qui lui cache le front. La barbe de son menton lui donne un air plus mâle ; mais comme elle est sensiblement pointue, et qu'à la forme pointue de la barbe Winckelmann a attaché le seul indice à peu près certain qui pût faire distinguer les œuvres du style étrusque de celles de l'ancien style grec, il s'ensuit qu'il est désormais difficile d'établir une différence essentielle entre l'un et l'autre de ces deux arts. Pour faire pendant à Hector, et à droite du héros qui vient au secours de Patrocle, se trouve un autre guerrier, debout comme le fils de Priam, nu comme lui, et comme lui portant la barbe au menton, le casque en tête, le bouclier au bras. C'est ce personnage qui a reçu le nom d'Ajax, fils de Télamon. La manière dont il est opposé à Hector rend cette désignation très-vraisemblable.

La dénomination des autres chefs représentés derrière ceux-ci n'est pas aussi facile à justifier. Les deux héros qui suivent immédiatement d'un côté Hector, de l'autre Ajax, sont à genoux ; les carquois suspendus à leur flanc, et une de leurs mains levée à la hauteur de l'œil ne permet pas de douter que leur autre main ne tînt un arc. A la différence des guerriers précédents, qui sont nus, ceux-ci sont vêtus ; leur poitrine est prise dans une casaque collante, leurs jambes sont enfermées dans une sorte de pantalon qui adhère complétement à la peau, et qui descend jusqu'à la cheville. On ne saurait méconnaître à ces traits des archers d'Orient, et c'est là une des raisons sur lesquelles M. Mueller se fonde pour rapporter à la guerre des Perses le sujet de ce fronton. Le vêtement de ces sagittaires est, il est vrai, plutôt phrygien que perse ; mais, Winckelmann l'a dit, les artistes grecs employaient le costume de Phrygie indifféremment à la place de tous les autres costumes étrangers. Les casques de ces deux guerriers ne ressemblent point à ceux des autres ; celui du guerrier qui est placé à droite derrière Ajax, offre surtout une forme bizarre que sa pointe brisée a permis de prendre pour un bonnet phrygien, et c'est aussi sans doute ce qui a déterminé les antiquaires bavarois à appeler du nom de Pâris l'archer qui en est coiffé. Le guerrier qui lui sert de pendant, et qui est placé derrière Hector, a reçu le nom de Teucer, frère d'Ajax, quoique son costume ne diffère guère de celui de Pâris. Comment expliquer son vêtement? Est-ce parce que Teucer était roi de Chypre, qu'on le considère comme un Oriental, ou bien tous les sagittaires étaient-ils nécessaire-

ment vêtus? Mais alors ne vaudrait-il pas mieux supposer qu'en cette place déjà inférieure, les statuaires n'ont voulu représenter que de simples archers? On pourrait encore faire une autre objection à l'hypothèse des antiquaires de Munich. Homère nous peint Teucer combattant derrière le bouclier de son frère Ajax. Pourquoi donc les sculpteurs auraient-ils placé Pâris derrière celui-ci et Teucer derrière Hector? Serait-ce pour mieux exprimer le pêle-mêle de la bataille qui a précipité Hector parmi les Grecs, Ajax parmi les Troyens?

Teucer et Pâris sont appuyés des deux côtés par deux autres guerriers plus inclinés qu'eux, et qui, aussi à genoux, mais pliant l'épaule, au lieu de la renverser en arrière pour tirer la flèche, secondent leur attaque la lance à la main. C'est une rame que M. Mueller aurait voulu qu'on leur donnât, pour rappeler la victoire navale de Salamine; mais, outre qu'on accorderait peut-être difficilement leur casque avec cette rame, semble-t-il bien naturel de mêler ainsi dans un fronton des rameurs et des archers? A Munich, on a donné le nom d'Ajax, fils d'Oïlée, au guerrier qui accompagne Teucer; celui d'Énée au guerrier qui suit Pâris. Viennent enfin, aux deux angles extrêmes du fronton, deux guerriers renversés en arrière; blessés mortellement, ils sont tombés, mais ils ne cessent pas de sourire; leurs casques s'échappant de leur tête, dans la chute, ont laissé leur chevelure bouclée se déployer en larges nattes jusque sur le milieu de leurs épaules. Ces deux figures, dont la maigreur a quelque chose de plus doux et de plus féminin que celles des autres personnages, n'ont pas reçu de nom particulier. Celle qui est à l'angle gauche est simplement désignée comme un héros blessé; celle qui est à l'angle opposé, comme un Troyen expirant. Quoique ces deux statues puissent avoir, auprès de certains esprits, le tort d'être profondément marquées d'une manière particulière, elles sont entre les plus admirables morceaux qu'on puisse voir: elles réunissent la grâce à l'austérité; l'harmonie au mouvement; elles sont le type de cette beauté qui résulte d'une grande quantité de nombres différents ramenés à l'unité par un rapport simple et mystérieux.

Du fronton antérieur ou occidental, il ne reste que quatre figures; elles sont légèrement plus fortes que celles que je viens de décrire; elles sont néanmoins encore inférieures à la taille ordinaire de l'homme. C'est à l'inclinaison extrême des frontons doriens, dont l'angle est plus obtus que celui des autres ordres d'architecture, qu'il faut

surtout attribuer cette proportion des statues. Les conjectures faites pour désigner ces quatre figures me paraissent excessivement arbitraires ; qu'elles resprésentent la victoire de Télamon sur Laomédon, c'est ce qu'il n'est ni facile ni, heureusement, important de prouver. Un guerrier nu, debout, portant le casque, le bouclier et probablement la lance, ayant de la barbe au menton, et sur sa figure, indépendamment de la rudesse que lui donnent les arêtes saillantes du style éginétique, une expression indubitable de vieillesse, a pris le nom de Télamon. Un autre guerrier, étendu, penché sur son bouclier, coiffé de son casque, nu aussi, portant la barbe et souriant en tombant, a reçu celui du roi troyen Laomédon. C'est Hercule qu'on a vu dans un sagittaire, agenouillé, bandant son arc comme faisaient les archers du fronton précédent, portant sur sa tête un casque qui a la forme d'une tête de loup assez semblable à celle du *Penseroso* de Michel-Ange, et qui rappelle les dépouilles sauvages dont le héros thébain avait coutume de se parer. La quatrième figure, qui est de toutes la plus digne d'admiration, est connue sous le nom de Héros blessé ; elle est renversée sur le dos, couchée dans son bouclier où elle s'agite encore pour combattre, et où sa main élevée en l'air brandissait sans doute une arme inutile. L'unité qui règne dans la divergence multipliée de ses lignes et l'harmonie qui naît sans efforts de l'agitation même de ses membres, devraient être longuement méditées par les artistes qui accusent, de nos jours, le repos absolu de l'art antique, et qui, en cherchant le mouvement, oublient de poursuivre la grâce et la beauté.

Indépendamment de ces statues, et avec elles, on a trouvé à Égine deux statuettes qui donnent lieu aux plus curieuses dissertations ; elles sont en tout semblables l'une à l'autre, si ce n'est que leurs draperies sont combinées de manière à ce qu'elles se servent mutuellement de pendant. Toutes deux relèvent de la main leurs longues robes à plis symétriques et verticaux. M. Cockerell, qui a dessiné une restauration du temple de Jupiter panhellénien, les a placées au sommet de l'angle extérieur du fronton, et il a supposé qu'elles y servaient d'accompagnement à l'ἀετός qui couronnait tous les ornements du temple. Les savants allemands ont salué ces deux déesses du nom de Damia et d'Auxhesia. Voilà des divinités qu'on ne trouve guère dans les livres de mythologie répandus dans le public.

Ces deux déesses dont Hérodote raconte l'histoire fort au long, avec une naïveté charmante, dans son cinquième livre, sont celles qu'Égine enleva à Épidaure, lorsqu'elle se révolta contre sa métropole. Épidaure les avait consacrées pour obtenir la fin d'une sécheresse qui désolait son territoire. L'oracle consulté avait répondu que, pour fléchir la colère des dieux, il fallait façonner deux statues de bois d'olivier. Par une raison qu'il n'est pas facile de démêler, Épidaure fut obligée de demander aux Athéniens le bois destiné à cet usage. Ceux-ci ne le lui accordèrent qu'à la condition qu'elle leur enverrait chaque année des victimes. Lorsque Épidaure eut été dépouillée par Égine de ses divinités, elle cessa de payer le tribut annuel de ses offrandes. Athènes réclama; Épidaure invoqua la force majeure, et Athènes résolut de reprendre sur les Éginètes les deux statues qu'elle regardait désormais comme son bien. Elle arma donc une petite flotte qui arriva de nuit sous les rochers d'Égine. La troupe qui descendit des vaisseaux athéniens arriva sans encombre jusqu'au temple où les deux statues avaient été placées; lorsqu'elle voulut les arracher de leur base, elle éprouva une résistance insurmontable; elle les attacha avec des câbles et essaya de les renverser. Mais le ciel se mit à lancer la foudre; au milieu des éclairs, les deux statues tombèrent à genoux, comme pour supplier leurs ravisseurs. Ces prodiges anéantirent les sacriléges. Un seul homme survécut, monta dans une barque et regagna Athènes; lorsqu'il arriva au port de Phalère, il y trouva rassemblée une foule de femmes qui lui demandèrent compte de leurs maris; comme il ne pouvait les leur rendre, elles le tuèrent avec les agrafes de leurs robes. Cela fut cause, ajoute Hérodote, que, depuis ce temps, le vêtement dorien, qui s'attachait sur l'épaule et au côté par des agrafes, fut remplacé, d'après un ordre formel, par le costume ionien, dont les manches rendaient les agrafes inutiles.

La diversité et la brièveté des textes qui parlent de Damia et d'Auxhesia sont cause que M. Mueller n'a pu soulever qu'à demi le voile qui couvre ces deux déesses. Hérodote a écrit leur histoire, selon son habitude, sans chercher à l'approfondir. L'idée qui peut lier le changement du costume des femmes athéniennes au culte des déesses d'Épidaure et d'Égine, semble lui avoir complétement échappé. Faut-il ne voir dans Damia et dans Auxhesia que deux vierges de Crète dont les Trézéniens durent expier le meurtre? Tout porte, au contraire, à faire croire que c'étaient deux divinités propres au

Péloponèse, et qui correspondaient à la Cérès et à la Proserpine de l'Attique, de telle sorte que la distinction du génie dorien et du génie ionien se poursuivait même parmi les dieux. Quant à l'hypothèse des savants qui donnent les noms de Damia et d'Auxhesia aux deux statues trouvées parmi les débris du Panhellénion, on voit que la narration d'Hérodote ne la contredit point. Il faut seulement admettre que ces statuettes ne sont que des réductions des deux images dont nous venons de raconter la légende.

Pouvons-nous maintenant préciser la date de tous ces beaux morceaux? M. Schelling nous paraît avoir émis une opinion inadmissible lorsqu'il a voulu la fixer à des temps plus voisins de la guerre de Troie que de celle des Perses. L'architecture du temple et l'histoire entière de l'art grec nous semblent protester contre cette assertion, qui ne conduirait à rien moins qu'à faire penser que le travail du marbre était poussé à la perfection lorsque celui du bois devait être encore à ses commencements. L'érudition bavaroise a adopté, en définitive, la date proposée par M. Mueller, qui est celle de la guerre médique.

L'érudition française a eu peu d'occasions jusqu'à ce jour de se prononcer sur les marbres d'Égine. M. de Clarac, dans une note d'un livre inédit dont je dois la communication à sa cordiale obligeance, exprime l'opinion que ces morceaux doivent être considérés comme contemporains pour le moins des œuvres de Phidias, s'ils ne leur sont pas postérieurs. C'est à propos de Callon d'Égine, auquel il semble rapporter les statues du Panhellénion, qu'il est conduit à agiter ce problème; il pense que leur perfection est l'indice d'une époque très-avancée de l'art, et que ce qu'il y a d'antique dans leur style est la marque, non pas d'une époque, mais d'une école particulière. Il cite à l'appui de cette opinion la plupart des maîtres allemands qui, vivant du temps de Raphaël, ne continuaient pas moins la vieille chaîne de leurs traditions nationales, de façon à paraître précéder d'un siècle leur illustre contemporain. Il aurait pu trouver au sein même de l'Italie, dans les écoles archaïques de Bologne et de Venise, des exemples plus concluants encore. Tout en admettant une partie de cette argumentation, nous ne croyons pas que l'histoire d'Égine permette de supposer que l'art ait pu élever le Panhellénion ou le décorer après la guerre du Péloponèse. On ne saurait prêter au ramas de malheureux qui repeuplèrent cette île la pensée d'avoir voulu éterniser leur propre souvenir. Les marbres découverts par M. Coc-

kerell appartiennent donc à l'époque que M. Mueller a appelée la seconde période de l'art éginétique, et dont il a établi l'extrême limite à la ruine de l'île, survenue au commencement de la guerre du Péloponèse.

Une remarque qui n'a point été faite me paraît mettre cette date hors de doute. Si Minerve est la déesse particulière d'Athènes, et si Athènes fut la rivale d'Égine, en quel temps supposera-t-on qu'Égine aura mêlé l'image de Minerve à celles des Éacides? Elle ne pourra avoir donné ce témoignage d'amitié envers Athènes ni avant la guerre des Perses, lorsque la lutte des deux cités était flagrante, ni après l'époque de Cimon, lorsque la haine avait dû s'envenimer encore par le sentiment de la défaite. Ainsi, c'est dans le temps restreint qui s'est écoulé entre la bataille de Salamine et la soumission d'Égine à Athènes qu'il faut placer non-seulement la réédification du temple de Jupiter Panhellénien, mais encore l'exécution des statues de son fronton. La Minerve qui démontre, à mes yeux, l'évidence de cette conjecture, me sert en même temps à repousser celle en vertu de laquelle M. Mueller prétend reconnaître dans ces fragments la représentation de la bataille de Salamine. Si bien réconciliés que les Éginètes fussent alors avec les Athéniens, peut-on penser qu'ayant été proclamés par la Grèce entière comme les plus braves et les plus influents dans cette glorieuse journée, ils aient poussé la modestie jusqu'à rapporter sur le front de leur temple tout l'hommage de la victoire à Minerve, le vivant symbole de leurs rivaux naturels? Qu'ils aient trouvé un moyen d'en rendre honneur à la fois à Minerve et aux Éacides, c'est ce qui se comprend, et ce que l'hypothèse des savants de Munich explique; mais qu'ils aient oublié les Éacides, qui avaient pourtant décidé du sort de la bataille aux yeux de tous les Hellènes, et qu'ils ne se soient souvenus que de Minerve, c'est ce qu'on ne fera croire à personne. M. Mueller était parti de ce point que Télamon et Ajax n'étaient pas des descendants d'Éaque ; ainsi il a été conduit à nier, contre la similitude de tous les monuments de l'art grec, que le fronton du Panhellénion représentât le combat d'Ajax sur le corps de Patrocle.

V.

Nouvelle théorie de l'art grec.

Est-ce à dire que l'art éginétique n'ait pas survécu à la ruine d'Égine, qu'il n'ait eu aucune influence sur le développement ultérieur de l'art grec, et qu'il soit demeuré comme une semence originale étouffée dans son germe? Nous ne le pensons pas. L'opinion s'est répandue parmi les savants d'Angleterre que le nom d'éginétique s'appliquait non-seulement aux œuvres de l'école d'Égine, mais encore à celles de l'école de Sicyone et de l'école de Corinthe. Si on se rangeait à cet avis, on reconnaîtrait une postérité féconde et sans doute assez illustre à l'art né dans les ateliers de la petite île grecque. Mais cet art a eu des conséquences encore plus importantes dont il me semble que quelques-unes sont restées ignorées jusqu'à ce jour. J'essayerai de les exposer, pour montrer comment les marbres de la Glyptothèque ont renouvelé la théorie et l'histoire de l'art grec.

M. Otfried Mueller a publié trois dissertations remarquables sur Phidias. La première, qui est relative à la biographie du sculpteur athénien, la troisième, qui fixe d'une manière ingénieuse et définitive la signification du fronton postérieur du Parthénon, ne m'occuperont point ici. La seconde a pour objet de déterminer la valeur de l'œuvre de Phidias; il y a lieu, je pense, de revenir sur cette partie du travail de l'illustre critique pour la contredire sur quelques points, pour essayer de la compléter sur quelques autres.

M. Otfried Mueller admet dans cette dissertation plusieurs faits qui me paraissent en contradiction avec quelques-unes des conclusions de son livre sur Égine. Ainsi, par exemple, il affirme que le génie de Phidias a fait franchir d'un seul bond un intervalle immense à l'art athénien, et l'a délivré de la roideur et de l'immobilité qui l'avaient jusqu'alors entravé, pour lui donner une vie nouvelle par l'imitation de la nature. Le savant professeur de Gœttingue pourrait-il concilier cette opinion avec celle qu'il a émise lorsqu'il a dit que, contrairement à l'art éginétique, l'art athénien avait pour principe une entière

liberté? L'influence incontestée de l'Égypte sur la primitive civilisation d'Athènes m'avait paru jeter quelque doute sur la vérité de cette hypothèse. Les preuves que M. Mueller apporte pour attribuer à Phidias l'introduction instantanée du mouvement dans la sculpture athénienne me confirment dans mon premier sentiment. Le mouvement et l'imitation n'étaient point naturels à l'art attique; ils lui ont été apportés par des statuaires d'une autre race. Seulement il me semble difficile de penser, comme M. Mueller tendrait à le faire croire, que Phidias ait été, parmi les Athéniens, le premier élève de ces artistes étrangers à l'Attique; les sculpteurs inconnus qui ont travaillé, sous Cimon, au temple de Thésée, avaient introduit, avant lui, à Athènes, la discipline exotique, et ceux-ci doivent être comptés comme formant les anneaux intermédiaires de la chaîne qui lie l'ancienne école attique à la nouvelle école athénienne, destinée à diriger désormais le goût de la Grèce.

M. Mueller en convient, Athènes n'a jamais eu l'initiative des grandes inventions de l'esprit grec; mais elle les a toutes poussées à leur plus haut point de perfection. Ainsi les tréteaux sur lesquels la tragédie a pris naissance, s'étaient longtemps promenés dans le Péloponèse avant d'arriver dans l'Attique; mais lorsqu'ils eurent touché ce sol où tout prenait une forme naturelle de majesté et d'élégance, ils se changèrent en théâtres sur lesquels Eschyle fit bientôt entendre des accents que ne connut aucune autre littérature de la Grèce. Il faut appliquer à Phidias ce que nous disons d'Eschyle. Sans doute le ciseau de cet artiste immortel fit des emprunts considérables à la peinture que Polygnote avait naturalisée à Athènes sous Cimon, et qui, au dire d'Aristote, avait plus d'expression et de vie que la sculpture du même temps. Phidias, qui commença par être peintre, ou plutôt qui était peintre et sculpteur, comme Onatas d'Égine et comme plusieurs autres de ses contemporains, put bien animer ses statues en leur appliquant les procédés familiers à la peinture; mais il eut d'autres maîtres que Polygnote.

Phidias reçut les leçons de deux artistes différents, d'Hagias d'abord, disciple de l'ancienne école attique, caractérisée bien plus par l'immobilité que par la roideur, ensuite d'Ageladas, qui suivait d'autres traditions. Il y a de nombreuses versions sur le nom de ce second maître de Phidias; Pline l'appelle Geladas; le scoliaste d'Aristophane le nomme Élidas. Il y avait un Ageladas d'Argos, artiste célèbre,

comme nous avons eu déjà l'occasion de le dire, maître de Polyclète, que les Grecs ont préféré à Phidias, et de Myron qui partagea avec ces deux grands sculpteurs l'admiration de l'antiquité. M. Otfried Mueller ne doute pas que ce ne soit cet Ageladas qui ait achevé l'éducation de Phidias; ainsi Phidias, Polyclète et Myron seraient les élèves du même artiste et de la même discipline. On n'a pas encore tiré de ce rapprochement les conséquences que je vais présenter, et qui me paraissent décisives non-seulement pour la question spéciale qui nous occupe, mais encore pour la théorie générale de l'art antique.

Ageladas était Argien, c'est-à-dire d'une contrée où la vieille tradition achéenne avait été ravivée par les Doriens. Polyclète était de Sicyone, ville qui, après avoir reçu la race dorienne, avait encore conservé le nom des Achéens. Celui-ci eut lui-même pour élève Canachus de Sicyone que Cicéron nous représente comme faisant des statues roides : *Canachi signa rigidiora esse, quàm ut imitentur veritatem.* Pausanias dit positivement, comme Winckelmann l'a entrevu, que Canachus imitait la dureté des anciens maîtres. Voilà donc l'élève de l'artiste le plus gracieux de la Grèce, qui dans la plus belle époque de l'art, sans que sa réputation en ait souffert, a affecté, on ne dit pas l'immobilité, mais, ce qui est bien différent, la roideur des formes archaïques. Comment expliquer cette contradiction? Pour se dispenser de le faire, la plupart des archéologues modernes ont reculé l'époque de l'existence de Canachus. Nous n'imiterons pas ce facile expédient.

Le condisciple de Polyclète et de Phidias, Myron, nous offre des signes encore plus singuliers et en apparence plus inexplicables. Il était né à Éleuthère, ville de Béotie, l'un des pays où le génie dorien avait le plus puissamment marqué son empreinte; Pausanias l'appelle l'Athénien, parce qu'Athènes lui avait donné le droit de bourgeoisie. Le même auteur raconte qu'il a vu à Égine une statue en bois, de la main de Myron, représentant la déesse Hécate, pour laquelle les habitants industrieux de cette île avaient un culte tout particulier. La préférence accordée par eux à Myron, le choix que Myron avait fait du bois pour façonner cette statue dans un temps où les métaux les plus précieux étaient prodigués par la statuaire, indiquent évidemment une affinité très-grande entre la manière de cet artiste et celle des maîtres éginètes. Myron avait dû fréquenter beaucoup Égine; nous

savons qu'il faisait fondre ses statues de bronze dans cette île, dont les fourneaux étaient renommés dans toute la Grèce *propter temperaturam*, dit Pline l'ancien. Il semble donc que Myron doive être quelque artiste sacerdotal fortement attaché aux croyances et aux traditions d'une école religieuse. Cependant nous apprenons par tous les auteurs que Myron s'illustra en faisant des statues d'animaux ; les recueils des poésies antiques sont pleins des éloges donnés aux vaches, aux bœufs, et même aux cigales et aux sauterelles que cet artiste avait sculptés. Comment accorder cette assertion avec la précédente ? L'artiste qui fait une statue archaïque de déesse a-t-il pu descendre jusqu'à pétrir les formes inférieures de la nature animale ? Ici j'invoque un passage de Pausanias, qui a été peu remarqué. En parlant des béliers sauvages de la Sardaigne, il dit qu'ils ressemblent à ceux qu'on voit dans les ouvrages de terre de fabrique éginète. Les Éginètes, ces artistes religieux par excellence, faisaient donc aussi des poteries recherchées qui portaient des figures d'animaux. Quand on a vu leurs médailles, on ne peut douter de la perfection de leurs travaux dans ce genre. Nous avons déjà parlé de la tortue frappée sur la plupart d'entre elles, et qui est d'un coin magnifique. Les plus anciennes sont marquées d'une tête de bélier ou de deux poissons. Pourquoi ont-elles toujours choisi des animaux pour leurs emblèmes ?

Mais nous ne sommes pas au bout des contradictions que présente le talent de Myron ; voici celle qui a arrêté les érudits et les antiquaires, et qui est restée également incompréhensible pour Scaliger et pour Winckelmann ; elle se trouve dans un passage de Pline que je m'efforcerai de traduire aussi littéralement que possible : « Myron, le premier, paraît avoir prodigué la variété. Plus nombreux dans son faire que Polyclète, et plus soigneux des proportions ; et cependant, amoureux seulement des corps, il n'exprima point les sentiments de l'âme, et ne travailla pas non plus les cheveux et la barbe avec plus de scrupule que les rudes artistes de l'antiquité n'avaient coutume d'en user. *Primus hic multiplicasse varietatem videtur, numerosior in arte quam Polycletus, et in symmetria diligentior ; et ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset.* » Cette phrase qui a été une énigme jusqu'ici, a échappé aux critiques qui ont traité la question des marbres d'Égine. Jugez cependant du rapport qu'il y a entre ces marbres et la définition que Pline donne du talent de Myron.

Les statues d'Égine offrent une grande diversité de lignes et de mouvements ; je pense que c'est là ce qu'il faut entendre par le *varietatem* de Pline. Mais, à cette multiplicité, nos modèles joignent le rapport qui lie les nombres dont elle se compose, c'est-à-dire l'harmonie qui unit toutesles inflexions particulières (*numerosior in arte*) ; quoiqu'on ait remarqué qu'ils ont les bras un peu courts, ils présentent des proportions habilement mesurées (*in symmetria diligentior*) ; ils ont des corps d'une beauté voisine de la perfection, et des figures où les plus grossiers linéaments sont rendus à peine mobiles par l'imperceptible effort d'un sourire stupide (*corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse*) ; enfin ils portent les cheveux et la barbe traités dans la manière archaïque, qui, d'après Winckelmann, consistait à faire les cheveux par petites boucles crêpées et symétriquement étagées, et la barbe par masse confuse et aiguë (*capillum quoque et pubem non emendatius fecisse quam rudis antiquitas instituisset*). La similitude est tellement frappante, que je suis étonné que personne n'ait encore attribué à Myron les statues de la Glyptothèque. Il est vrai que Myron était tellement célèbre, que Pausanias n'aurait pas manqué de citer son nom à propos du Panhellénion, si cet artiste y avait en effet travaillé.

Dans notre explication du fragment de Pline, nous avons oublié un mot, celui par lequel il commence : *Primus*. Que veut dire ce mot ? Signifie-t-il que Myron est le premier d'entre tous les Grecs qui ait substitué à l'unité des lignes de la statuaire primitive une variété et un nombre inconnus avant lui ? Mais les auteurs des frontons du Panhellénion avaient donné l'exemple du mouvement bien avant la guerre du Péloponèse, au commencement de laquelle vécut Myron. Aussi tel ne me paraît pas être le sens réel de l'assertion de Pline. N'oublions pas que pour lui et pour Rome entière, comme pour les modernes bien longtemps, Athènes était le centre d'une espèce de monarchie imaginaire de la Grèce. N'oublions pas que, né dans un pays dorien et formé par des maîtres de cette race, Myron vint exercer son art à Athènes, et qu'il y reçut le droit de bourgeoisie. Ces faits ne conduisent-ils pas à penser qu'il faut interpréter la phrase de Pline de la manière suivante : Myron est le premier qui ait montré à Athènes l'exemple d'une variété d'attitudes et de lignes qu'on n'y connaissait pas auparavant.

Mais alors comment expliquera-t-on le rôle de Phidias, qui, bien

qu'il fût le contemporain de Myron, dut fleurir quelques années avant lui? Les sculptures du Parthénon, qu'on attribue à l'école de Phidias, se divisent en trois parties distinctes, la frise, les métopes et les frontons; on a remarqué dans chacune de ces parties des diversités de manière, dont on n'a peut-être point encore donné une explication suffisante. Les frontons et les métopes me paraissent appartenir à deux styles entièrement différents, dont il me semble aussi qu'on peut retrouver le contraste dans la frise. Je reconnais volontiers dans cette frise, avec M. Otfried Mueller, des traces de l'ancienne école attique dont Phidias était obligé d'employer les élèves dans ses travaux; mais j'aperçois principalement ces traces dans les figures des femmes et des vieillards qui ferment le cortége des panathénées, et dont l'attitude et les draperies suivent une ligne verticale, à peine troublée par quelque rare inflexion angulaire du genou; dans les cavaliers, au contraire, j'admire le style nouveau de Phidias, plein de vie et de souplesse, mais toujours fidèle, même dans la disposition de ses mouvements, à l'antique régularité du génie athénien.

Les métopes, dans lesquelles M. Otfried Mueller signale surtout les vestiges de l'ancienne école attique, me paraissent au contraire attester l'influence de l'école étrangère à laquelle appartenait Ageladas, et dont Phidias dut aussi, selon toute apparence, appeler les disciples autour de lui; les métopes étant en effet un ornement particulier aux temples de l'ordre dorique, n'est-il pas naturel de conclure que ce sont les peuples doriens qui ont réglé la forme des figures qu'il convenait d'y représenter, et que ce sont des artistes de cette race qui ont exécuté le combat des Centaures et des Lapithes dans les intervalles des triglyphes du Parthénon? Ainsi j'expliquerais pourquoi ces sculptures se rapprochent des marbres d'Égine, par la roideur de leurs mouvements excessifs, et par le caractère rude de leurs physionomies. Je trouverais encore dans la même conjecture, une manière assez plausible de rendre raison du style à la fois animé et archaïque de cette fameuse frise de Phigalie, découverte aussi par MM. Haller, Stakelberg, Cockerell et Linck, dans les montagnes de l'Arcadie, et dont il me semble que le caractère a été jusqu'à ce jour méconnu. Seul, M. Quatremère de Quincy a remarqué que les têtes en étaient grossières et les proportions courtes; mais nommant incorrection ce qui me paraît être le cachet d'une école particulière, il a supposé

que les dessins conçus par quelque artiste éminent n'avaient été exécutés que par des mains inhabiles. Le temple de Phigalie ayant été bâti après la grande peste de la 87e olympiade, n'est-il pas plus vraisemblable de le faire décorer par la main des sculpteurs doriens que d'appeler tout exprès, au milieu des hostilités de la guerre du Péloponèse, une colonie d'artistes athéniens pour exécuter cette œuvre où l'on ne saurait retrouver ni la sûreté de leur goût, ni le calme de leur manière?

Les débris qu'on a conservés des deux frontons du Parthénon me représentent toute la grandeur du génie de Phidias; une vie divine anime ces marbres mutilés; la liberté des attitudes, qui en est sans doute un des signes principaux, n'y dégénère jamais en mouvements brusques et multipliés; des inflexions puissantes, mais solennelles et rares, ne justifient qu'imparfaitement le nom d'angulaire, que Winckelmann a donné à cette forme majestueuse. L'imitation de la nature est sans doute le principe nouveau que Phidias a reçu de son maître dorien Ageladas, et qu'il développe de préférence dans ses œuvres; mais en traduisant la nature, il la soumet encore à certaines habitudes de calme et d'unité qui constituent la véritable tradition léguée par l'Égypte à l'Attique.

Pour appuyer cette théorie, il n'est pas besoin de révoquer en doute ce que les Athéniens nous ont appris sur leur Dédale, auquel ils ont attribué l'honneur d'avoir le premier introduit plus de mouvement dans les anciennes statues religieuses apportées d'Égypte et de Phénicie. Le contemporain de Smilis peut avoir séparé des flancs de ses statues les bras qui y étaient attachés avant lui; il a pu faire avancer leurs pieds hors de la ligne droite, et cependant conserver dans l'attitude cette simplicité et dans les formes distinctes ce type conventionnel qui étaient les caractères intérieurs, si je puis parler ainsi, de l'art égyptien. Prenez, au contraire, un exemple dans la plus haute époque de l'art étrusque; choisissez une statue dont les bras et les pieds soient liés moins peut-être par le respect d'une tradition étrangère que par la grossièreté et l'ignorance d'un art au début. Ne sentez-vous point déjà dans cette immobilité je ne sais quel principe latent d'activité qui perce à tous les angles, et qui fait que cette figure, ne pouvant encore marcher, aime mieux se tordre, pour ainsi dire, sur elle-même que de rester oisive? Bientôt le temps et le génie vont la délivrer des chaînes qui lui paraissent si difficiles à

supporter ; alors vous ne vous étonnerez plus de son agitation ; quand elle était enchaînée, vous prévoyiez déjà qu'elle allait se mouvoir. Chose plus étonnante encore ! Comme on lisait sa force dans sa contrainte, on lira la roideur de sa captivité dans la vigueur de ses allures nouvelles, de manière qu'elle sera, à travers ses transformations, toujours semblable à elle-même par quelque point important. Où un peuple énergique a posé son empreinte, soyez sûr que vous la verrez se perpétuer et survivre à ses révolutions. C'est Winckelmann lui-même qui a dit le premier que, dans les peintures sans repos de Michel-Ange, il retrouvait encore les immobiles statues des Étrusques ses ancêtres.

Après avoir établi, contrairement à l'opinion de M. Mueller, que la convention et l'unité sont la loi de l'art attique, et que l'imitation et le mouvement sont celle de la plupart des autres écoles grecques, il faut essayer de montrer d'où dérive la similitude de celles-ci. Les Doriens étaient une race rude ; leur dialecte, que Pindare avait assoupli à toutes les modulations du rhythme, conserve, même dans les strophes de ce poëte, un accent âpre et robuste, particulier aux peuples qui se sont formés sur les plateaux des montagnes. L'Hercule thébain, qui devint la personnification du génie dorien, est le symbole de la force laborieuse, de l'activité pratique. L'industrie qu'exercèrent les Éginètes, la guerre, qui semble avoir été l'état normal de Lacédémone, montrent quelle tendance ces peuples avaient pour la vie positive et militante. Ce qu'il pouvait même y avoir d'épais et de lourd dans leur sang leur donnait une action plus intense et plus immédiate sur la matière. Aussi le talent des artistes de cette race dut-il se tourner vers les représentations réelles et animées. C'est ainsi qu'au XV[e] et au XVI[e] siècle on trouve plus de vérité dans l'art des Allemands que dans celui des Italiens, quoique le génie des premiers fût moins vif que celui des seconds. Cette lenteur était cause qu'au lieu d'aspirer à la beauté, les hommes du Nord observaient la nature avec plus de soin, et en exprimaient la variété plus littéralement.

Les Étrusques furent incontestablement, comme les peuples du Péloponèse, formés du mélange d'une couche pélasgique et de plusieurs couches helléniques. Chez eux aussi le génie grec sortit radieux et vainqueur du sein d'une civilisation mystérieuse dont les racines plongeaient sans doute dans les profondeurs de l'antique Orient.

Les Doriens, qui avaient conservé au fond de la Thessalie la rudesse des Grecs primitifs, rendirent le Péloponèse égal à l'Étrurie, en y étouffant les germes étrangers. Ainsi la nature dorienne, non plus que la nature étrusque, ne fut autre chose que la nature grecque elle-même dans son originalité propre et dans sa substance essentielle. Cette démonstration nous conduit à un résultat qui n'est pas dénué de grandeur ; elle nous permet de ramener tous les arts grecs à une seule loi.

Déjà l'architecture avait constaté que le dorique était non-seulement le plus ancien de tous les ordres, mais encore le fondement des ordres subséquents, et que son principe était l'imitation des constructions en bois sous lesquelles les Grecs avaient, dans les commencements, cherché leurs demeures. Quant à l'ordre toscan, tout le monde convient qu'il n'est pas, comme les autres, un ajustement postérieur de l'ordre dorique, mais le développement parallèle de la même donnée. Quoique la plus grande obscurité règne sur la musique grecque, nous savons que le mode dorien, le plus grave de tous, fut le premier consacré. Les modes suivants, avant de recevoir le nom des Ioniens, portaient ceux de phrygien et de lydien, ce qui prouverait qu'ils étaient originairement étrangers à la musique hellénique. Nous pouvons aujourd'hui ranger la sculpture dans la même formule. C'est aux Doriens que revient l'honneur d'avoir mis la Grèce en possession d'une statuaire qui lui fut propre ; partout où ils s'arrêtèrent, ils imposèrent à cet art des principes et des types analogues; trois îles où leur génie prit un développement précoce, Égine, Rhodes et la Sicile, deux villes de la terre ferme que leur séjour féconda, Sicyone et Corinthe, devinrent les ateliers principaux de cette sculpture, marquée de leur sceau, et que l'antiquité connut sous le nom d'éginétique; mais l'Étrurie, qui conserva, comme eux, le primitif esprit grec dans sa pureté, produisit un art qui se confond avec le leur.

Nous ne voudrions pas cependant faire croire, comme M. Mueller l'a pensé, que l'Orient n'a absolument laissé aucune trace dans l'art éginétique. Sans parler de l'origine orientale des Pelasges, je pense que les colonies de l'Égypte, de la Phénicie, de la Phrygie, n'auront pas vainement passé sur le sol de la Grèce, et j'imagine volontiers que c'est aux traditions qui remontent à cette source qu'il faut attribuer les têtes des statues du Panhellénion ; sans elles, je m'expliquerais

difficilement non-seulement la persévérance des artistes à placer des figures convenues sur des corps imités, mais encore l'air bestial de ces visages. Winckelmann a reconnu dans plusieurs statues grecques l'imitation de certaines formes animales ; il a surtout remarqué que le taureau semble avoir servi de modèle à l'Hercule. Les animaux jouent dans l'histoire de ce personnage un rôle considérable, dont l'astronomie toute seule ne rend pas raison ; ils apparaissent, comme nous l'avons vu, dans les monnaies et dans les poteries d'Égine ; ils sont aussi un des principaux objets d'étude du sculpteur dorien Myron. On sait que chez les Étrusques la tête d'un Jupiter était formée par une mouche. Tous ces faits ne font-ils pas involontairement penser aux sphinx et aux anubis ? La nature animale avait une haute valeur symbolique dans tout l'Orient ; l'Égypte lui accorda une telle importance, qu'elle mit le plus souvent des têtes d'animaux sur les épaules de ses dieux. Il est naturel de croire que le fondateur de l'école d'Égine, Smilis, qui était antérieur à l'arrivée des Domiens dans le Péloponèse, aura commencé par se conformer à ces exemples ; c'est d'après les têtes bestiales façonnées par lui, que les artistes de la dernière époque de l'art éginétique auront sculpté ces visages où il n'y a presque rien d'humain. Telle était leur manière de se rattacher aux traditions hiératiques de leur art.

Mais les corps des statues de la Glyptothèque, qui en sont évidemment la partie principale, attestent une autre origine ; ils sont le côté nouveau, indépendant, national de l'art éginétique. Les têtes sont un ressouvenir de l'époque où la statuaire, entièrement bornée aux objets religieux, ne taillait que des idoles ; les corps font penser à un temps où l'esprit grec, s'affranchissant des chaînes sacerdotales, tourna toutes ses idées vers les luttes guerrières, et créa ces jeux renommés dont l'art, devenu dès lors politique, fut chargé d'immortaliser les vainqueurs. Ainsi, dans les marbres d'Égine, on lit toute l'histoire des sources de l'art antique ; la période des dieux et celle des athlètes y sont écrites, l'une à côté de l'autre, de la manière la plus éclatante. Mais c'est évidemment la dernière qui est l'expression la plus nette du génie grec ; les artistes doriens, qui sont les fidèles interprètes de ce système, et qui eurent la mission spéciale de copier les figures et les attitudes des lutteurs, firent de l'imitation et du mouvement les deux conditions fondamentales de la statuaire ; les marbres de la Glyptothèque nous la montrent parvenue à ce point. La physionomie

des corps, leur animation, leur réalité, y sont admirables : voilà tout ce que le génie dorien, dans son époque extrême pouvait faire pour l'avancement de l'art. Dans les statues du Panhellénion brille, il est vrai, une certaine grâce particulière ; elle n'a rien d'efféminé, comme celle que les successeurs de Phidias poursuivirent. Dans sa maigreur, elle conserve quelque chose de sévère qui plaît comme la rigidité mélancolique des peintures du xiv[e] et du xv[e] siècle ; mais cette grâce dorienne ne constitue point la véritable beauté.

Il était réservé à un sculpteur athénien, à Phidias, de faire subir à l'art réaliste des Doriens la transformation qui devait enfin produire le type complet de l'art grec. Athènes avait plus qu'Égine le sentiment du beau, parce qu'elle avait un plus juste sentiment de l'infini, c'est-à-dire une tradition plus entière de l'Orient et de l'Égypte ; aussi fut-elle destinée à ajouter à l'imitation qui distinguait les ouvrages de sa rivale l'idéal qui leur manquait, et à rappeler leurs mouvements divergents à une plus harmonieuse unité. C'est Phidias qui opéra cette grande révolution, semblable, sous bien des rapports, à celle que Raphaël accomplit parmi les modernes. Il fit descendre l'infini de l'Orient dans le fini du monde grec. Prêtre au nom de son génie personnel, dans un temps où la religion était défaillante, il ne vécut que pour créer de nouveaux types divins, dans lesquels il mêla au naturalisme des athlètes doriens une majesté qui le consacra ; il fondit ainsi en un seul résultat les deux éléments qui avaient jusqu'alors coexisté dans la sculpture. Il ne fit, on le sait, qu'une seule figure individuelle, celle de cet enfant dont il écrivit le nom (Πανταρκης καλος) sur le petit doigt du Jupiter olympien, comme pour profaner lui-même le dieu qu'il avait su rendre sublime sans croire à sa divinité. Ayant modelé les plus belles images religieuses que le polythéisme ait connues, il put passer aux yeux de ses contemporains et de la postérité pour un contempteur de la religion dont il ne respectait sans doute ni la sainteté ni les anciens symboles ; mais sa mission s'étendait au-delà du cercle borné d'une mythologie transitoire, et s'il le franchissait sans tremblement, c'était pour dérober au ciel une notion plus parfaite de l'idéal. Aussi l'époque qui le suivit, et qu'il entraîna par son exemple, fut-elle l'époque des types, comme l'époque qui l'avait précédé, et dans laquelle il avait pris sa base, était celle de l'imitation. Alors les Doriens eux-mêmes, qui ne s'étaient appliqués jusque-là qu'à copier la nature, voulurent l'idéaliser ; mais, fidèles au caractère de leur race,

tandis que Phidias réformait les types des dieux, ils composaient ceux des lutteurs qui leur avaient donné le sujet de leurs premières études. Ainsi, Polyclète et Myron, qui partagèrent avec Phidias les leçons d'Ageladas, et qui ressemblèrent plus que lui à leur maître, passent pour les créateurs de l'idéal des cycles gymnastiques et athlétiques.

L'idéal perfectionna l'art grec, mais il ne changea point ses conditions essentielles. Le corps humain qui avait fourni aux Éginètes l'occasion de développer le germe de la sculpture, épuisa aussi presque tout entier le génie des Athéniens. L'homme ne fut pour les artistes des grandes époques qu'un animal plus beau que les autres, et la tête qu'une des parties de cet animal ; elle fut traitée, non pas comme le miroir des passions, mais comme un membre accessoire semblable aux autres, et destiné seulement à compléter avec eux l'harmonie de l'ensemble. Quand Winckelmann vante la majesté de Phidias, la grandeur de ses attitudes, la beauté hardie de ses lignes, ma raison est d'accord avec son génie ; mais lorsqu'il parle de l'expression de ce sculpteur sublime, je crains qu'il n'attache à ces mots un autre sens que celui qu'on leur donne ordinairement. Il me paraît beaucoup plus vrai de dire, avec M. Mueller, que le contemporain de Périclès donna à ses statues ce que les Grecs appelaient ἦθος, le caractère, c'est-à-dire la manifestation des habitudes générales de l'esprit ; mais c'était bien plus dans le corps que sur le visage qu'il exprimait cette qualité. Quant au pathétique (παθητικον), que M. Mueller nous présente comme le signe des époques postérieures, le Laocoon, qui en est, de l'aveu de tout le monde, l'exemple le plus frappant, nous servirait au besoin à montrer ce qu'il faut entendre par les passions que l'art antique pouvait exprimer. C'était à l'art moderne qu'il était réservé d'accorder au visage humain toute sa valeur, d'en faire l'objet spécial et suprême des études, et d'en altérer la tranquille surface pour y peindre les désirs, les pensées et les résolutions de l'âme.

Ainsi l'examen des marbres d'Égine nous a amenés, de déduction en déduction, jusqu'à la question la plus intéressante de l'esthétique, à celle de la valeur relative de l'art antique et de l'art moderne. Qu'il me suffise ici de l'avoir indiquée. Je m'estimerai heureux si j'ai montré clairement l'importance de l'étude des origines de l'art antique. Dire sous quelles conditions cet art se forma, c'est désigner les qualités qu'on doit apprécier dans son développement. Si, en effet, on aperçoit nettement que le caractère de l'art grec consiste dans l'application du

sentiment de l'infini à l'individualité humaine, dans la transformation du principe de l'imitation par celui de l'idéal, dans le mélange du mouvement et de l'unité, de la force et de la beauté, on déterminera facilement, selon que les unes ou les autres de ces parties constituantes viendront à prédominer ou à s'affaiblir, s'il approche de sa perfection ou s'il tend vers sa décadence.

HISTOIRE DE LA PEINTURE

CHEZ LES NATIONS CHRÉTIENNES,

D'APRÈS LES TABLEAUX DES GALERIES DE COLOGNE, DE FRANCFORT, DE NUREMBERG, DE MUNICH, DE DRESDE ET DE BERLIN.

VI.

Idée générale.

Les marbres d'Égine, qui sont conservés dans la Glyptothèque de Munich m'ont donné l'occasion de débattre le problème de l'origine de l'art grec; les tableaux des anciens maîtres tudesques et italiens que j'ai étudiés dans les galeries et dans les églises de l'Allemagne me serviront à élaircir la question des commencements de l'art moderne et à caractériser les diverses écoles de peinture qui ont dérivé d'une source commune chez les différentes nations de l'Europe. Cette nouvelle étude n'est rien moins que le plan d'une histoire entière de la peinture moderne.

Rien de semblable à ce que je voudrais faire n'a encore été essayé, que je sache. En écrivant, à la fin du dernier siècle, les annales de la peinture italienne, Lanzi a montré, dans la route frayée par Vasari, une vaste érudition, une sagacité peu ordinaire; mais il n'a pu tenir compte des idées qui se sont fait jour depuis lors dans le monde. Au même temps, Seroux d'Agincourt réunissait, dans un but analogue, les planches qu'on a publiées sous le titre un peu ambitieux d'histoire de l'art, et qu'on a accompagnées d'un texte insuffisant sous tous les rapports. Les tentatives remarquables qu'on vient d'entre-

prendre en Italie pour enrichir le même sujet des découvertes récentes de la critique allemande, ne m'ont point paru se donner un champ assez étendu; animées sans doute par un esprit plus moderne, elles ont encore exclu de leur cadre, comme toutes celles qui avaient été faites antérieurement, les temps mystérieux et les idées essentielles où se trouve l'explication de la solidarité et tout ensemble de la diversité de l'art des nations chrétiennes. Quant à l'histoire de la peinture allemande, non-seulement elle est presque entièrement ignorée de nos compatriotes, mais elle présente aux Allemands eux-mêmes une foule de problèmes encore irrésolus et d'obscurités peut-être impénétrables. Chez nous, sous le règne de Louis XV, après les guerres qui avaient fait pénétrer nos soldats jusqu'en Autriche et en Bohême, Descamps entreprit d'écrire les vies des peintres flamands, allemands et hollandais. Comme la foule des écrivains de son siècle, il prit la fin des choses pour leur splendeur, ne parla guère que de celles qui étaient sues, en méconnut les principes, et manquant dès lors des moyens de former aucune distinction et aucun groupe, n'employa d'autre classification que celle de la chronologie. Cependant, au delà du Rhin, critiques et artistes, oublieux des anciennes gloires de leur patrie, s'en allaient, comme les nôtres qui n'avaient pas d'ancêtres, s'enthousiasmer pour les chefs-d'œuvre de l'Italie. Les Schlégel furent les premiers qui parlèrent de l'art germanique. Mais loin de pouvoir retracer les phases de son développement, ils en étaient encore à chercher les preuves matérielles de son existence. Ils essayèrent pourtant d'appliquer une sorte de classification aux tableaux recueillis par les frères Boisserée dans les monuments qui tombaient en ruine devant les armées françaises; de toutes ces œuvres si diverses, ils firent deux parts : ils nommèrent byzantines celles qui étaient particulières aux provinces du bas Rhin et antérieures au XVIe siècle; ils appelèrent allemandes celles que les écoles de la haute Allemagne produisirent dans ce siècle. Néanmoins quelques années après, lorsque M. Sulpice Boisserée publia son grand ouvrage sur la cathédrale de Cologne, il soutint que cet édifice était le berceau de l'architecture et de la peinture des peuples germaniques. Le style byzantin et le style tudesque sont-ils donc une même chose? Est-ce dans la cathédrale de Cologne qu'on peut les confondre? Il me semble que l'érudition allemande s'est jusqu'à ce jour méprise sur ces graves questions. Dénuée de l'appui des théories, ayant perdu de vue

les principes essentiels et successifs qui président au développement éternel de l'art, elle n'a abordé avec avantage que des points isolés ou positifs du sujet qui nous occupe. Madame Johanna Schopenhauer, de Berlin, a fait paraître deux volumes intéressants sur les Van Eyck et sur leurs successeurs; d'autres monographies ont été composées çà et là dans les provinces qui ont autrefois produit d'illustres artistes. La Pinacothèque de Munich et le musée de Berlin ont inspiré, dans ces dernières années, deux ouvrages plus importants; le premier, encore inachevé, est le dictionnaire (*Neues allgemeines künstler lexicon*) que M. Nagler a consacré aux artistes de tous les pays, et dans lequel il donne une place considérable à ceux qui ont illustré le sien; le second est l'histoire abrégée de la peinture moderne (*Handbuch der geschichte der Malerei*), dont M. Kugler a rempli la moitié par un essai où l'on trouve soigneusement enregistrés les ouvrages et les artistes de l'école allemande, remis en honneur par la piété de notre siècle, et où perce déjà le principe d'une classification fondée à la fois sur la réalité et sur la raison.

Mon projet est de comparer les écoles de l'Allemagne à celles de l'Italie, et de tracer, au rebours de tous les usages, le tableau des premières avant celui des secondes. Que peut-il y avoir de commun entre la terre où la nature et la poésie fleurissent sous la lumière d'un ciel toujours riant, et le climat dont nous nous représentons les vallées et les hommes enveloppés d'un brouillard éternel? Les habitants de ces deux régions se sont pourtant cherchés avec ardeur, à travers les guerres séculaires du moyen âge, comme s'ils avaient quelque chose à partager entre eux, ou à redemander les uns aux autres. C'est, à ce qu'il me semble, un des principaux devoirs du siècle présent de comprendre leur fraternité, et de confirmer par là cette loi de l'unité du monde à laquelle chaque jour apporte une preuve et une garantie nouvelles. Déjà de grandes intelligences ont renversé la barrière des préjugés vulgaires : la femme célèbre qui a tracé dans Corinne des peintures si vives de l'Italie et qui a écrit un si beau livre sur l'Allemagne, n'a-t-elle point prouvé qu'il appartenait à notre époque de confondre dans une juste admiration l'esprit du midi et celui du nord? Il y a des gens qui ne voient partout que différences; il y en a d'autres qui ne voient que ressemblances. Les uns s'arrêtent aux formes superficielles, en font valoir avec finesse les contrastes et les accidents; les autres perçoivent des rapports plus cachés, plus essentiels, moins

propres aux jeux de l'esprit, mais destinés à rendre à la création la conscience de Dieu qui l'anime. On se plaint, on se loue aussi que les premiers deviennent rares; on commence à s'honorer d'être compté parmi les seconds, malgré la raillerie qui trouve ample matière dans leurs excès.

VII.

Description des galeries.

Comme il importe de connaître l'origine des musées, et d'étudier les classifications qui y sont en usage, je veux tracer d'abord un tableau rapide des collections où sont renfermées les œuvres dont je me propose d'examiner les caractères communs.

A Cologne, il est peu d'églises qui ne possèdent de précieux monuments de la peinture gothique; dans les cryptes de Saint-Géréon, on reconnaît des traces qui semblent remonter jusqu'à l'époque où les Latins étaient encore les seuls arbitres de l'art occidental. Saint-Cunibert contient, outre ses admirables vitraux de style byzantin, des pages où le style ogival est porté à une rare perfection. On voit à Sainte-Ursule une série de dix tableaux sur bois, datés du XVe siècle, et retouchés en 1702, qui représentent, assez médiocrement il est vrai, la célèbre légende de la sainte et de ses onze mille compagnes. Qui n'a entendu parler des grandes verrières de la cathédrale, de l'ancien tableau de son maître-autel, des peintures exécutées sur la muraille de son chœur, de ses châsses et de ses reliques ornées d'émaux? La belle collection que le chanoine Walraff avait formée, et qu'il a laissée en mourant à sa ville, est devenue la base d'un musée un peu lent à se compléter. La première salle de cet établissement, assez mal logé dans un couvent qui s'écroule, est plein des productions de la vieille école du bas Rhin; la salle suivante, qui n'est guère moinsi ntéressante, est consacrée aux œuvres des artistes qui, au XVe et au XVIe siècle, ont développé les mêmes traditions dans les Pays-Bas et dans la haute

Allemagne. La dernière fois que j'allai à Cologne, j'y trouvai, dans une exposition faite par la Société des amis des arts, au milieu d'un grand nombre de pages remarquables des écoles modernes de l'Italie et de la Hollande, les plus beaux morceaux des anciens maîtres de la ville. La plupart de ces peintures avaient été empruntées aux collections de MM. Franz Zanoli, Kerp, J. P. Weyer et Geerling.

La collection de M. Stœdel a fait le premier fond du musée de Francfort; elle était riche surtout en tableaux de l'école flamande. M. Philippe Veith, chargé de diriger les achats qui enrichissent chaque année cette galerie, s'est attaché à y réunir des ouvrages des anciennes écoles de l'Allemagne et de l'Italie ; il est déjà parvenu à remplir ainsi deux nouvelles salles, où l'on remarque des pages curieuses des élèves de Van Eyck et d'Albrecht Duerer, où l'on admire des morceaux choisis des peintres chrétiens de Venise, de Bologne, de l'Ombrie, de Rome. Les dernières acquisitions qu'il a faites sont deux chefs-d'œuvre inestimables de l'école de Bruges : une Mort de la Vierge, par Jean Van Eyck, qui n'a rien laissé de plus fin et de plus étudié, et un tableau des patrons de la famille de Médicis, qui a été peint par Hemling, et qui jette un jour inattendu sur la biographie de ce grand artiste.

A Nuremberg, le château impérial renferme de vieilles reliques qui suffiraient à tracer le tableau des révolutions de la peinture depuis Constantin jusqu'à Charles-Quint. Sur les deux rives de la Pegnitz, les deux paroisses jumelles de Saint-Sebald et de Saint-Laurent sont ornées des ouvrages de Michel Wohlgemuth, le fondateur de l'école locale; le tableau du maître-autel de l'église catholique de Notre-Dame est de la main du même peintre. Au musée, dirigé par M. Reindel, graveur éminent, critique d'un goût éprouvé, on remarque des œuvres anonymes qui forment la transition du style des artistes de Cologne à la manière de ceux de Nuremberg; on y trouve des pages capitales d'Hemling, d'Holbein le père, de Lucas Cranach, de plusieurs élèves d'Albrecht Duerer. Quelques portraits merveilleux, conservés religieusement dans des maisons particulières, sont presque les seules peintures de ce dernier maître qu'on puisse encore découvrir dans sa ville natale. Une belle collection de ses gravures est déposée dans le cabinet de la famille Merkel. Une vieille chapelle, fondée au XIIIe siècle par quelques patriciens, sous l'invocation de saint Maurice, et depuis longtemps abandonnée, a été convertie par

le roi de Bavière en un sanctuaire de l'art allemand. Cent quarante et un tableaux qui y sont conservés offrent des renseignements importants sur les premiers maîtres du bas Rhin, de la Flandre, de la Hollande, et principalement sur les écoles de Nuremberg, d'Ulm, d'Augsbourg, d'Ingolstadt, de Landshut, que l'on comprend ordinairement sous le nom général d'écoles de la haute Allemagne.

La Pinacothèque de Munich a été formée par le cabinet des ducs de Bavière, par l'ancienne galerie de Dusseldorf, l'une des plus riches de l'Europe en chefs-d'œuvre des grands peintres flamands et hollandais, par la collection gothique des frères Boisserée, par les achats que le roi actuel a faits en Italie. Elle se compose de neuf salles, qui renferment cinq cent quatre-vingt-seize tableaux, et de vingt-trois cabinets, qui contiennent six cent soixante et treize pages de moindre dimension. Il convient d'examiner rapidement l'ordre de ces douze cents pages en indiquant celles de la troisième époque, sur lesquelles mon intention est de ne point insister plus tard.

Quand on a passé par la salle d'entrée, dans laquelle les princes de la Bavière font eux-mêmes, du haut de leurs grands cadres, les honneurs de la galerie qu'ils ont fondée, on arrive dans la première salle, où on n'aperçoit d'abord que des pages de maîtres allemands ; toutes les gloires de cette école originale vous reçoivent sur le seuil ; Albrecht Duerer y brille au milieu de ses devanciers et de ses contemporains. Dans la seconde salle on trouve déjà à côté des Allemands du XVe et du XVIe siècle, ceux qui ont mêlé aux traditions de leur pays une influence plus marquée de l'art ultramontain, ou ceux qui, comme Raphaël Mengs, sont allés raviver l'art italien par la séve native de leur génie.

Par des transitions bien ménagées, la troisième salle nous place au milieu des œuvres flamandes de grande dimension : de beaux portraits par Van Dyck, un portrait admirable par Rembrandt, un portrait plein de naturel et de finesse par Philippe de Champagne, un excellent tableau de Ferdinand Bol, l'un des élèves de Rembrandt, un tableau de Flinck, autre élève du même maître, et dont la couleur semble se confondre avec celle de M. Arry Scheffer, de grands paysages de Berghem, une composition très-remarquable de Carl Dujardin, se font surtout distinguer dans cette salle. Rubens donne son nom à la suivante et y règne seul : un Jugement dernier où la chair prend les formes les plus hardies et les plus luxuriantes pour

affronter les terribles sentences du Christ, des esquisses enflammées, deux magnifiques portraits enlevés à la cour d'Espagne, d'autres portraits de la plus grande beauté, des sujets de sainteté où l'énergie n'est peut-être pas à sa place, mais où on ne peut se lasser de l'admirer, un Christ en croix dont l'austérité rachète bien des débauches de pinceau : telles sont les toiles qu'on remarque au milieu de ce déluge de feu qu'il semble que tous ces cadres de Rubens fassent pleuvoir sur votre tête. La plupart de ces pages appartiennent à la grande manière du peintre d'Anvers, à celle dont les chefs-d'œuvre sont en Belgique, et dont nous n'avons à Paris qu'un seul exemple dans le tableau du *Denier de César*.

Dans la cinquième salle, l'école flamande et l'école hollandaise se mêlent comme dans la troisième. Là se trouvent les deux plus beaux portraits de Van Dyck que j'aie vus ; ils représentent un bourgmestre d'Anvers et sa femme. Un grand tableau de Gaspard Crayer, le rival de Rubens, des paysages de Ruysdael à faire rêver des jours entiers, d'élégants paysages de Wynants, des portraits de la plus riche manière de Rembrandt complètent le nombre des œuvres les plus distinguées de cette salle.

La sixième salle rapproche à son tour la peinture espagnole et la peinture française, ces deux écoles intermédiaires placées entre le génie du Nord et le génie italien ; on y remarque d'une part quatre tableaux de Murillo, représentant des petits mendiants, de la touche la plus brillante, des Ribéra d'une énergie sauvage, un portrait que Velasquez a su faire respirer dans son cadre, une superbe tête de moine par Zurbaran, quelques Herrera, un Alonzo Cano ; de l'autre, des Valentin pleins de chaleur, des Poussin d'un sentiment élevé, des Claude Lorrain éblouissants de lumière, des Vander Meulen, des Bourguignon, des Sébastien Bourdon, des Lebrun, des Rigaud, des toiles de tous nos artistes du XVIIe siècle, puis des toiles de ceux du XVIIIe, de Lemoine, de Watteau, de Joseph Vernet.

La septième salle nous fait entrer dans l'école italienne, à laquelle sont aussi consacrées la huitième et la neuvième qui sont les dernières. Mais on a eu soin de faire arriver le public par degrés des ouvrages qui se rapprochent le plus de ceux de l'école française et de l'école espagnole, aux chefs-d'œuvre qui portent la plus haute empreinte du génie italien. Les Carrache partagent la septième salle avec leurs élèves et avec les Vénitiens leurs maîtres ; parmi les œuvres de ceux-ci,

on distingue une belle figure par Giorgione, des portraits splendides par Titien, et par Paris Bordone, son élève. Dans la huitième salle ce sont toujours les mêmes noms, Titien, Tintoret, Paul Véronèse, Annibal Carrache, le Guide, le Guerchin, le Dominiquin, le Caravage. La dernière enfin renferme les merveilles de l'art moderne : mais ces ouvrages d'élite de l'école florentine et de l'école romaine, comme les pages allemandes au milieu desquelles nous avons passé légèrement, nous occuperont plus tard.

Les cabinets qui accompagnent, dans toute la longueur de l'édifice, les salles que nous venons de parcourir, sont classés d'après le même système, et forment, avec la première et la dernière salle, la plus belle partie du musée. Dans ceux qui sont près de l'entrée, on admire les plus anciennes et les plus vénérables reliques de l'art allemand ; dans ceux du milieu, les petits chefs-d'œuvre de la Flandre et de la Hollande; dans ceux du fond, de précieux témoignages des origines de l'art italien.

Cet ordre me paraît ingénieux et utile. Aller des œuvres de l'art germanique à celles de l'art italien, c'est imiter le travail naturel de l'esprit qui tend à s'élever de la réalité à l'idéal; c'est aussi offrir aux Allemands une image sensible des transformations que leur génie national doit subir pour atteindre au beau qui est le but suprême de l'art. La même idée avait présidé à la classification du musée de Paris, où l'on part aussi des œuvres de l'école nationale pour aboutir à celles de l'école italienne, en rencontrant sur la route les écoles intermédiaires. Nous avons l'avantage de présenter peut-être une gradation ascendante mieux suivie; mais les Allemands ont celui de montrer d'une manière plus manifeste les deux pôles de l'art moderne, le naturalisme du Nord et l'idéalisme du Midi.

Munich renferme, en outre, un grand nombre de cabinets, parmi lesquels je ne peux me dispenser de citer au moins celui du prince de Leuchtenberg qui posséda, sans aucun doute, la plus riche collection privée de toute l'Europe. Débris d'une royauté qui est sortie des flancs de la France, et dont le souvenir lui est toujours cher, cette galerie offre indépendamment de ses tableaux, une source particulière d'intérêt. Sur le seuil, les yeux rencontrent les meubles de la chambre que Napoléon occupait à la Malmaison, la table sur laquelle il travaillait dans cette charmante retraite, auprès de Joséphine. Eugène Beauharnais les avait placés en cet endroit, pour dire aux

visiteurs que ces témoins du bonheur de sa mère étaient ses trésors les plus précieux. Il y a peu de maîtres, même parmi les plus rares et les plus anciens, en Italie, en Allemagne, en Flandre, en Espagne, en France, dont on ne retrouve le souvenir dans ce sanctuaire. Chacun d'eux y est appelé, quelquefois par une seule page, toujours par un chef-d'œuvre; leur réunion y forme comme un abrégé inestimable de toutes les écoles européennes. Rangés au milieu de la salle, les groupes de Canova font penser à ce royaume d'Italie dont Eugène a voulu que sa tombe fût aussi voisine que possible. Si choisies et puissantes qu'elles y soient, les impressions de l'art s'effacent dans ce musée devant celles de l'histoire.

La galerie de Dresde, la seule qui, au commencement de ce siècle, rivalisait avec celle de Paris, fut, en grande partie, formée, il y a cent ans, par l'électeur de Saxe, Auguste III, qui acheta au prix de 120,000 écus la collection des ducs de Modène, et qui fit une foule d'autres acquisitions magnifiques en Italie et dans les Pays-Bas. Ce musée renferme aujourd'hui plus de dix-huit cents pages, pressées dans un local où elles manquent de lumière et d'ordre. On y trouve les maîtres français sur la porte, les anciens Allemands à gauche, à droite les Flamands servant d'introduction à l'école des Carrache et à celle de Venise qui occupe un espace infini. Au milieu des interruptions de toute espèce que la mauvaise distribution des salles et des tableaux fait subir à ce plan général, on rencontre, comme une sorte d'épisode, une chambre qui renferme des chefs-d'œuvre de Raphaël et du Corrége. Il n'est pas besoin d'entrer dans plus de détails pour montrer le vice de cette classification que personne ne songe à défendre, et à laquelle on ne pourra malheureusement remédier qu'en construisant une pinacothèque nouvelle. Du reste, en Allemagne il n'y a pas de galerie qui possède autant de pages renommées de la grande époque. Dans les salles consacrées aux œuvres allemandes, on voit des Lucas Kranach, des Lucas de Leyde, des Quintin Metsys, des Mabuse, des Porbus, des G. Pens; mais toutes ces œuvres sont éclipsées par la fameuse Vierge d'Holbein, où l'art tudesque, parvenu à son dernier développement, sans dépouiller encore son propre caractère, se confond presque avec les formes de la renaissance italienne. Parmi les Hollandais, Rembrandt et toute la suite de son école sont représentés par de vastes compositions; d'admirables chefs-d'œuvre vous font pénétrer dans les plus intimes secrets du

génie de Ruysdaal. Les plus anciens maîtres ultramontains, Giotto, Benozzo Gozzoli, ceux qui ferment le seuil de la seconde époque, Squarcone, Mantegna, Bellini, Cima da Conegliano, Francia, Garofalo, ont fourni de rares témoignages de leur génie; mais ils disparaissent presque dans l'innombrable multitude des Italiens de la troisième époque. Nulle part, pas même à Venise, on ne peut voir de plus beaux ouvrages de Titien et de Palma Vecchio; beaucoup de Véronèse d'un moindre mérite, des Carrache divers, des Guerchin pleins de vérité et de noblesse, des Guide de toutes les manières, des Ribéra de la manière la plus élevée, des Zurbaran qui unissent la fougue à l'ascétisme, remplissent les plus vastes salles. Dans celle qui est consacrée aux chefs-d'œuvre d'élite, il suffira de nommer la Madone de saint Sixte par Raphaël, la Crèche, la Madone, la Madeleine, plusieurs grandes madones du Corrége, une sainte famille et le mariage mystique de sainte Catherine par André del Sarto, enfin un portrait si extraordinaire qu'on hésite pour savoir si on doit l'attribuer à Léonard de Vinci ou à Holbein.

Le musée de Berlin, formé en 1829, est le plus jeune et le mieux classé de l'Europe. A l'inverse de ceux qui ont été fondés au dernier siècle, il est peu riche en œuvres de la troisième époque, et présente un résumé fidèle de l'histoire des époques supérieures; sous ce dernier rapport, et particulièrement pour ce qui concerne les origines de l'art italien, il est beaucoup plus complet que la Pinacothèque de Munich. Il est composé de l'ancien cabinet des rois de Prusse, de la galerie Giustiniani acquise en 1815, de la collection de M. Solly, achetée en 1821, enfin, des tableaux récemment rassemblés par M. de Rumohr. Les ouvrages provenant de ces différentes sources sont au nombre de près de douze cents, et ont été distribués en trois sections.

La première section, consacrée aux écoles d'Italie et à celles qui en sont dérivées, est elle-même partagée en six classes: dans la première de ces subdivisions, on trouve les diverses écoles vénitiennes, depuis l'époque du développement de leur caractère distinctif jusqu'au commencement de leur déclin, depuis Antonello da Messina et Antonio Vivarini, jusqu'au Tintoret et au Bassan, ou de 1450 à 1550; dans la seconde, les écoles de Lombardie, depuis leur origine jusqu'à leur apogée, depuis Ambrogio Borgognone jusqu'au Corrége, ou de 1490 à 1540; dans la troisième, les écoles de l'Italie moyenne,

depuis leur naissance jusqu'à leur couronnement, depuis Giotto jusqu'au Bagnacavallo, l'imitateur de Raphaël, ou de 1276 à 1540; dans la quatrième, toutes les écoles réunies de l'Italie à l'époque de la décadence qui signala le milieu du XVIe siècle, depuis les élèves de Michel-Ange jusqu'à ceux de P. Véronèse; dans la cinquième, l'école éclectique des Carrache, l'école naturaliste de Caravage et celle des Espagnols formés aux mêmes principes; dans la sixième, les artistes de la France et de l'Allemagne qui ont reçu le surnom d'académiciens, pour avoir été façonnés sous l'impression d'un sentiment tardif de l'antique.

La seconde section réunit les écoles flamande, hollandaise et allemande, en trois classes, dont la première est consacrée aux maîtres de la Flandre et de l'Allemagne, depuis Hubert et Jean Van Eyck, jusqu'à Holbein et aux élèves d'Albrecht Duerer (1420-1550); la seconde, aux artistes des mêmes écoles qui ont imité les Italiens (1510-1600); la troisième, aux écoles de Rubens, de Rembrandt, et des peintres de paysage et de genre qui se sont développés autour d'eux et après eux (1600-1740).

La troisième section, réservée aux écoles primitives, est aussi subdivisée en trois classes, une pour les œuvres de Byzance et de l'Italie moyenne, une autre pour celles de la Lombardie et de Venise, une dernière pour les plus hautes antiquités de l'Allemagne, de la Flandre et de la Hollande.

Cette classification et la manière dont on l'a réalisée, ne sont pas exemptes de reproche. La partie la plus importante du musée est formée par une longue galerie dessinée en fer à cheval, repliée sur elle-même aux deux extrémités, et divisée en une foule de compartiments par des cloisons qui tombent obliquement sur l'embrasure des fenêtres, et qui laissent, d'un bout à l'autre, un passage non interrompu. Là, sous un flot de lumière qui ne suffit qu'aux tableaux de moyenne dimension, on a rangé les ouvrages des deux premières sections, placées dos à dos, de telle façon que les anciennes écoles de Bruges et de Venise se touchent, et qu'en partant de ce point mitoyen, à mesure qu'on s'éloigne d'un côté et de l'autre, on pénètre plus avant dans l'histoire de l'art italien et dans celle de l'art allemand. Mais les progrès qu'on fait dans ces deux régions ne sont guère, comme vous l'avez pu pressentir, que des progrès géographiques ou chronologiques. Ainsi on traverse les États de Venise,

ceux de la Lombardie, pour marcher vers l'Italie moyenne, sans égard pour la filiation même des écoles, qui exigerait qu'on plaçât le point de départ au delà et non point en deçà des Apennins. Le vice radical de cette classification toute matérielle se montre bien dans l'espèce d'embarras qu'on a trahi, en mettant les écoles primitives hors de ligne, dans des salles séparées, qui ne s'ouvrent que sur une demande expresse. On a craint de choquer, par l'insolite apparence des œuvres rudimentaires de la peinture, le public qui est partout fort en arrière des érudits. Mais si, au lieu de lui présenter des catégories, fondées uniquement sur les qualités extérieures des œuvres, on lui en avait offert qui dérivassent des grands principes de l'art, et qui pussent les lui inculquer, on n'aurait pas été forcé de le traiter avec tant de ménagements, et on aurait facilement appelé son intérêt sur des monuments qui n'ont besoin que d'être définis pour être goûtés.

VIII.

Des peintures byzantines.

Les rêves du jeune homme contiennent toute la suite de son existence, et pour bien connaître ce qu'il est dans les moments de sa maturité et de sa force, il faut savoir ce qu'il a été à cette heure solennelle, où, l'intelligence éclairant de ses premières clartés l'enthousiaste ivresse des sens, il a conçu de la vie et de sa fin une idée qui le conduit jusqu'au bord du tombeau et encore au delà. De même c'est en remontant à l'origine d'un art, qu'on y peut démêler les véritables principes qui président à son développement, et auxquels la fantaisie des plus illustres artistes ou la raison des critiques les plus habiles ne saurait faire subir une déviation sensible. Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance.

Ce rêve, qu'on a pris trop longtemps pour la bizarrerie d'une humeur barbare et déréglée, renferme dans ses vagues aspirations et dans ses durs contours, le germe des différentes beautés que le génie

moderne a réalisées dans la suite des siècles. Les premières images qu'il offrit aux yeux de nos pères, scellées dans les mosaïques d'or des basiliques, ou inscrites dans les arcs lumineux de leurs vitraux, avaient la sombre grandeur des apparitions, sur lesquelles on ose à peine lever le regard; grossièrement dessinées pour les sens, elles étaient douées, par les esprits qu'elles frappaient, d'une vie et d'une puissance surnaturelles. Dans leur jeunesse, les peuples comme les hommes lisent, à travers les écorces les plus informes, les plus sublimes splendeurs de la pensée et du ciel; dans cet âge heureux, les surfaces les plus monotones, les angles les plus obtus réfléchissent mille clartés éblouissantes sur notre visage illuminé par l'espérance; quand nous vieillissons notre imagination plus lente et plus éprouvée n'entend plus rien à demi-mot; elle veut qu'on lui dise tout, qu'on lui peigne tout, qu'on lui explique et qu'on lui justifie tout; puis si le feu que l'âme et l'esprit lui prêtent, vient à défaillir tout à fait, elle déchoit au point de transporter, à ce qui n'était d'abord pour elle qu'un signe tout extérieur, l'adoration qu'elle adressait aux réalités elles-mêmes; elle rencontre alors des serviteurs complaisants qui façonnent industrieusement la matière qu'elle ne sait plus animer de son propre souffle; et c'est ainsi que l'art, allant du simple au composé, et se chargeant d'ornements autant qu'il perd de sa vraie puissance, voit ordinairement l'époque de sa perfection plastique se confondre avec celle de son abaissement moral.

Si grossiers qu'ils fussent, les types primitifs du byzantinisme procédaient eux-mêmes d'une origine complexe : les Grecs qui, dans l'antiquité, avaient donné les modèles et les règles de l'art à tout l'Occident, reprirent cette haute fonction à l'égard de l'Europe moderne, lorsque la première civilisation qu'ils lui avaient transmise eut été détruite par la barbarie ou épuisée par sa propre décrépitude. Les grandes invasions du cinquième siècle n'avaient point effacé toute culture dans les provinces romaines; longtemps après qu'elles les avaient dévastées, et jusqu'après le règne de Charlemagne qui essaya d'en réparer à jamais les désastres, on trouve en Italie, en France, en Allemagne, des traditions encore reconnaissables de l'art antique; on les y voit entièrement disparaître au xe siècle, soit que les invasions hongroises, enveloppées dans l'obscurité de ces temps incertains, aient été les plus terribles de toutes, soit que la nouvelle société, fondée sur l'alliance du christianisme et de la féodalité, ait laissé tomber

d'elle-même en désuétude des formes surannées qui n'allaient plus à son génie. C'est alors que les artistes grecs paraissent avoir obtenu, dans le monde chrétien, l'universelle suprématie que leurs ancêtres avaient exercée sur les nations païennes ; ils durent ce curieux retour de fortune aux derniers procédés de l'art ancien, conservés parmi eux lorsqu'ils avaient péri partout ailleurs, et à la prédestination de leur race plus capable qu'une autre de contraindre cette vieille forme à devenir le symbole et l'expression de la religion nouvelle. Le Jupiter olympien de Phidias, que Constantinople possédait encore au XIe siècle, et qui probablement ne fut détruit, avec les derniers chefs-d'œuvre helléniques, qu'au XIIIe siècle, par Baudouin et ses croisés, fut jusqu'à cette époque sous les yeux des Byzantins un inévitable modèle de puissance et de grandeur. Une nouvelle idolâtrie faillit naître de la contemplation de ces beaux marbres de la Grèce ; et la fougueuse réaction des iconoclastes devint nécessaire pour forcer le génie moderne à chercher sa propre voie. Les plus grands docteurs de l'Église agitèrent alors le problème de l'art, des conciles furent convoqués pour lui donner une solution. L'opinion qui prévalut en Orient tendit à restreindre l'imitation des statues antiques, à combattre l'habitude de l'idéalisation que la vue de ces admirables morceaux encourageait, et à rappeler les artistes à l'exacte représentation des saints personnages dont on prétendait avoir conservé les ressemblances ; les types judaïques, fortement empreints dans ces images primitives, passèrent ainsi dans la peinture byzantine ; le mélange de leur réalité avec l'indestructible souvenir de l'ancien idéal athénien constitua l'art nouveau des Grecs, et lui donna cette grossière et terrible majesté qui compose, pour ainsi dire, son essence.

Quant à la forme même que prit la peinture byzantine, elle eut des racines non moins diverses. Le coloris dériva des anciennes pratiques, de l'usage général de la mosaïque qui ne comportait que des substances riches et des tons élevés, enfin de la sensation à peu près constante que la lumière a produite, dans tous les temps, sur les habitants des rivages orientaux de l'Europe ; les couleurs éclatantes, pures, tranchées, brillèrent toujours sur le vêtement que la nature, les hommes et l'art prirent sous le ciel ardent et cru de l'Archipel ; les mosaïstes de Constantinople, comme les peintres de Sicyone, ignorèrent ces teintes fuyardes, ces milles nuances dégradées ou confondues que les brumes de notre atmosphère et la délicatesse de nos

femmes ont réfléchies sur les écoles de l'Occident. Le dessin des peintures byzantines se régla sur celui des édifices à l'ornement desquels il fut employé; le style se façonna naturellement sur l'ampleur et sur la puissance des pleins cintres énergiques qui s'arrondissaient dans les arcades, dans les fenêtres, dans les coupoles des basiliques orientales. L'art, qui résulta de la combinaison de ces éléments, est représenté en Occident par le Christ sublime que j'ai déjà eu l'occasion de vous signaler comme l'image typique de la première époque du génie moderne. Je vous montrerai comment ce germe se développa et enfanta toutes les diversités des écoles subséquentes.

Si on gravait les manuscrits coloriés de la bibliothèque de Munich, on donnerait un digne pendant aux planches que d'Agincourt a empruntées aux miniatures du Vatican; on mettrait à la disposition de l'Europe les renseignements les plus précieux sur les premiers pas de la peinture en Allemagne. Les arts durent pénétrer dans les provinces germaines avec les aigles et la civilisation de Rome; mais ils ne s'y fixèrent qu'avec le christianisme. Les principales résidences que les apôtres de la foi nouvelle y choisirent durent être aussi les foyers primitifs de la peinture. Les grandes fondations ecclésiastiques faites dans la haute Allemagne par saint Boniface et par ses successeurs, à l'entrée de l'époque carlovingienne, furent célèbres par leurs manuscrits historiés. Le manuscrit du couvent de Wessobrunn, qui est conservé à Munich, remonte à cette époque; à la noblesse qu'on trouve encore dans les draperies de ses figures, on juge qu'il a été exécuté d'après les dernières traditions de l'art romain. Je ferai remarquer qu'environ deux siècles après la mort de Charlemagne, l'empereur Othon III amena d'Italie un peintre nommé Jean (né entre 960 et 970) auquel il fit peindre son oratoire, qu'il nomma ensuite évêque, et qui, n'ayant pu se faire accepter par son diocèse, reprit ses travaux, et finit par élever l'église de Saint-André à Liége. Cet artiste était-il sorti d'une école purement italienne, ou bien avait-il été formé dans son pays par les Byzantins qui déjà y avaient élevé de grandes constructions? c'est ce que je ne saurais décider.

Sans qu'il soit besoin d'emprunter des preuves à l'histoire de l'architecture, on peut facilement établir qu'à partir du XI[e] siècle tout devint byzantin dans la peinture des Allemands. Ceux de leurs princes qui étaient plus voisins de l'empire grec, les souverains de Hongrie, de Silésie et de Moravie, les chefs des grandes abbayes de l'Autriche,

encouragèrent l'art de Constantinople dans le cercle de leurs domaines, dès le IXe et le Xe siècle. De ce temps datent plusieurs tableaux remarquables des églises de Breslaw ; l'école qui se développa dans cette ville, et qui, au XVe siècle, était dans toute sa fleur, se rattache sans aucun doute au même principe. L'école de Bohême, dont la magnificence de quelques empereurs seconda le mouvement, et qui était pleinement constituée au commencement du XIVe siècle, indique une semblable origine. Dans le reste de l'Allemagne, en Thuringe, en Westphalie, en Franconie, sur le Danube et sur le Rhin, partout où il y eut des abbés ou des princes puissants, on a trouvé d'antiques monuments de la peinture byzantine. Les beaux manuscrits de la cathédrale de Bamberg qui sont conservés dans la bibliothèque de Munich, sont attribué au XIe siècle; des évangiliaires du XIIe et du XIIIe siècle, qui enrichissent le même dépôt, jettent un jour précieux sur les progrès de l'art oriental, et nous le montrent unissant, dans une époque suprême, les idées les plus subtiles à des formes toujours imposantes.

Des voyageurs ont trouvé dernièrement sur le mont Athos un couvent de moines qui gardent presque intacts, au milieu de notre siècle, les procédés que les artistes byzantins pratiquaient il y a plus de mille ans. Un manuscrit, où ces traditions vivaces sont consignées, a été rapporté en France; sa publication ne peut manquer d'intéresser nos compatriotes à l'histoire de celle des périodes de l'art moderne qui contient le secret de toutes les autres, et qui est pourtant demeurée la plus inconnue jusqu'à nos jours. J'ai vu au château de Nuremberg des portraits de l'empereur Constantin et de l'impératrice Hélène, qui portent sans doute la trace des premières habitudes de la peinture byzantine. Les couleurs ardentes et entières dont ces morceaux sont peints, les galbes ronds qu'ils donnent aux têtes présentées de face, la richesse des draperies tombantes et unies qu'ils font succéder aux ondoiements elliptiques de la toge romaine, pourraient, au besoin, définir les caractères essentiels de l'art auquel ils appartiennent. Le musée de Berlin renferme des témoignages assez nombreux qui nous montrent le même art empruntant peu à peu, depuis le XIVe siècle, des éléments nouveaux aux peintures de l'Occident, sans cesser toutefois de garder sa physionomie distinctive. C'est une Madone dont le modelé, d'une finesse extrême, est noyé dans une sorte de clair-obscur; c'est une prière au jardin des Oliviers, dont

les arbres rares et grêles imitent l'élégance des paysages gothiques d'Hemling et de Pérugin ; c'est une Fuite en Égypte qui jette un paysage déjà plus riche sous l'éblouissante lumière de son ciel d'or. Mais ces tableaux offrent toujours les types consacrés, le coloris empourpré, l'architecture ronde des primitives époques. L'un d'entre eux, signé par Emmanuel Tzane, qui florissait vers le milieu du XVIIe siècle, représente une Annonciation sous des formes savantes et compliquées ; cependant, au grand caractère des têtes et de la composition, non moins qu'au fond d'or qui persiste encore, on y reconnaît la superbe hauteur d'un art plein de mépris, jusqu'à la dernière heure, pour les bassesses de l'imitation. A côté de ces pages intéressantes figurent de petites toiles de l'école russe, lesquelles ne diffèrent guère des premières que comme Paul Véronèse se distingue du Titien ; auprès de la pourpre brune et de l'or rouge des œuvres byzantines, celles-ci montrent un coloris où le vert perce partout ; elles offrent aussi des corps plus allongés et un artifice plus naïf ; mais pour le reste, elles rappellent complétement les formes du moule commun.

Outre les monuments, les mosaïques, les verrières, les châsses, les manuscrits et les tableaux, on possède aujourd'hui, pour étudier les diverses phases de l'art byzantin, une belle suite de médailles classées et publiées par M. de Saulcy. A partir du règne de Justin le Thrace, en 518, le type des monnaies impériales cesse d'être romain, et semble se perdre dans la barbarie. La douzième année de son gouvernement, en 539, Justinien rend un décret pour que désormais on substitue au profil antique la face de l'effigie ; dès lors, dans la rondeur des traits et dans les draperies du costume, l'art byzantin se révèle, non plus comme une simple décadence de l'art ancien, mais comme le principe d'un art nouveau, modelé sur une ligne nouvelle. Sainte-Sophie s'élève dans le même temps, et sert de berceau à cet art dont nous venons de signaler la naissance. Sous Héraclius (m. 610), malgré la barbe qui semblerait devoir allonger la figure de ce prince, le type plus rude, plus ramassé que jamais, paraît annoncer le plus haut moment de la première époque byzantine. Sous Constant II (m. 641), il prend un aspect plus terrible encore, et qu'on ne saurait attribuer à la seule grossièreté du travail.

A la fin du VIIe siècle, une révolution importante, mêlée d'incidents divers, se déclare dans les monnaies grecques. Sous le règne de Con-

stantin Pogonat (m. 685), l'effigie du Christ commence à paraître sur le revers des médailles ; par ses formes rondes et énergiques, elle appartient entièrement à la première période byzantine ; mais la figure de l'empereur devient insensiblement plus allongée, plus aiguë, plus efféminée. Léon l'Isaurien, prince iconoclaste, supprime l'image du Christ dans les monnaies de son long règne (m. 741) ; sa propre effigie, d'abord ronde et formidable, s'allonge et s'adoucit bientôt. Celle de son fils Constantin Copronyme, iconoclaste comme lui, subit la même altération. Sous les enfants de celui-ci, sous Irène l'Athénienne, épouse de Léon-Chazare, l'un d'eux, et mère de Constantin VI, le type s'amincit encore de telle façon, que dans les premières années du IXe siècle, les effigies des hommes et celles des femmes ne diffèrent plus par aucun point, sinon que les premières ont les cheveux flottants, et que les secondes sont ornées de nattes pendantes.

Dans la seconde moitié du IXe siècle, sous les descendants de Léon l'Arménien, le type allongé se charge de détails d'un luxe jusqu'alors inconnu, qui se laissent d'abord apercevoir dans le travail de la couronne et du costume. Le règne de Basile le Macédonien (886) voit achever cette transformation nouvelle. L'image du Christ, sphérique et rude, qui reparaît sur le revers des monnaies de ce prince, l'image de la Vierge, qui, sur les médailles de Léon le Sage, fils de Basile, se montre avec les bras levés ; douce, miséricordieuse, déjà semblable aux madones de Cimabue et de Giotto, déterminent le double caractère de la troisième époque de l'art byzantin, réunissant ainsi, au commencement de Xe siècle, la force et la grâce qui lui sont propres. La richesse et la beauté s'accroissent sous le fils de Léon, Constantin Porphyrogénète (959) ; elles se soutiennent sous Constantin XI, et sous Romain-Argyre (1034). Au milieu du XIIe siècle, les médailles ne portent plus seulement les effigies, mais le portrait en pied des princes ; au commencement du XIIIe siècle, la Vierge qui jusqu'alors, ayant toujours les bras levés au ciel, avait néanmoins porté un Christ nimbé sur son sein, commence à baisser les bras pour tenir elle-même son enfant sur ses genoux. Ainsi l'imitation de la nature finit par s'introduire dans cette peinture hiératique : elle en fait pressentir la décadence. Le casque et la cotte de mailles de Baudouin de Flandres viennent interrompre les images traditionnelles de cette suite monétaire qui se relève un instant sous Théodore-Lucas Lascaris, pour retomber bientôt dans la barbarie. Les Paléo-

logues qui reconquirent Constantinople à la fin du XIIIe siècle, qui y régnèrent pendant le XIVe et jusqu'au milieu du XVe, ne purent rendre la vie à l'art grec dont le foyer s'éteignit ainsi au moment même où l'art gothique commençait à déployer ses magnificences dans l'Occident.

Si on peut se fier à ces indications, les trois époques essentielles qui mesurent le cours des grandes phases de l'histoire, se retrouvent au sein de la période byzantine qui n'est pourtant elle-même qu'un des termes du développement de l'art moderne ; la première de ces époques subsidiaires embrasse le VIe et le VIIe siècle ; la seconde, le VIIIe et le IXe ; la troisième, le Xe, le XIe et le XIIe. Je vous présente ces conjectures avec quelque assurance, ayant eu l'occasion de les vérifier par l'observation des monuments de l'architecture des mêmes siècles. Déjà un savant italien, M. Cordero di San Quintino, dans un mémoire couronné par l'académie de Brescia, en 1828 (*Dell'Italiana architettura durante la dominazione longobarda*), avait proposé de distinguer, dans les constructions byzantines, deux époques différentes qui se décomposent évidemment pour en former trois. En effet, dans les monuments que le génie oriental éleva à Ravennes durant le VIe siècle, les fenêtres, où l'on peut prendre la mesure des autres proportions des édifices, sont aussi larges que hautes. Dans les églises de l'Italie et de l'Allemagne, qui remontent au VIIIe siècle, elles finissent par contenir cinq fois leur largeur dans leur élévation. Dans les basiliques et dans les cathédrales du XIe siècle, elles se réduisent à des rapports plus harmonieux, tout en affectant des formes plus compliquées.

IX.

École de Cologne.

Les principaux monuments qui nous ont conservé le souvenir des vieux maîtres du bas Rhin, loin d'être exécutés dans le style des Byzantins dont on leur a donné le nom, me paraissent au contraire porter l'empreinte des formes qui caractérisent particulièrement le

génie des peuples occidentaux. Au XIIIe siècle, il se fit dans l'art européen une révolution fondamentale, dont le principe est heureusement plus clair que l'histoire. Partout où le plein cintre régnait sous les noms différents d'architecture romane, byzantine, sarrasine, lombarde, saxonne, on vit peu à peu apparaître l'ogive, qui bientôt couvrit l'Occident sous l'ombre mélancolique de ses ramures effilées et hardies. Alors même que le génie chrétien qui avait conduit ce changement n'aurait point exercé directement une influence analogue sur la peinture, la seule nécessité d'adapter aux formes ogivales les vitraux et les mosaïques encadrés autrefois dans des cintres, aurait profondément modifié le caractère des figures que l'on continuait à peindre dans les temples. Alors en effet, dans les verrières et dans les manuscrits qui en étaient l'imitation, on voit succéder aux galbes épais, aux contours graves et convexes de l'époque byzantine, des physionomies plus minces et plus allongées, des lignes plus droites, quelquefois même concaves, qui tendent sans cesse à s'élever comme les ogives dans lesquelles elles sont inscrites. Sans doute l'art qui fut constitué sur ces nouvelles bases se rattache encore à celui de l'Orient par le procédé matériel, par la couleur, par le fond même des types ; on sent qu'il est issu de l'art byzantin, mais qu'il en est profondément séparé. Le dessin établit entre eux des différences non moins radicales que celles qu'il fit paraître, chez les anciens Grecs, entre le style dorien de la première époque, et le style ionien de la seconde.

Pendant la seconde époque de la peinture chrétienne, se manifesta dans toute sa beauté et dans toute son évidence un principe qui était déjà implicitement contenu dans les œuvres de la première, et qui devint le fondement et le caractère particulier de l'art moderne. Les draperies dont la religion couvrait dès l'origine les corps de ses images et de ses statues, avaient concentré sur le visage l'attention des artistes chargés de donner des formes visibles à un dogme tout spiritualiste. Lorsque l'introduction de l'ogive eut, comme nous l'avons dit, amoindri l'apparence matérielle des corps en ôtant à leur épaisseur, la figure accrut encore son importance ; après avoir porté l'empreinte de la sévérité et de la terreur, elle commença dès lors à exprimer, avec des nuances de plus en plus délicates, toutes les douceurs de l'extase chrétienne. C'est surtout par ce point que l'art des nations tudesques se distingue de l'art grec, qui, ayant consacré à des athlètes ses principales études, s'attacha d'abord à rendre la phy-

sionomie des membres et n'eut aucun souci de celle des têtes.

Les artistes de la seconde époque négligèrent le principe antique qui était contenu et encore apparent dans l'art byzantin ; ils développèrent de préférence le principe réel qui, vous le savez, avait aussi concouru à sa formation. Mais loin d'embrasser la réalité avec cette passion qui produisit les monuments plus parfaits et moins pieux de la troisième époque, ils la soumirent constamment au style de la ligne ascendante, qui imprima à tous leurs ouvrages une élégance où respirent à la fois la souffrance des chaînes terrestres et la béatitude des divines aspirations. Les types qu'ils composèrent sous ces influences réunies se résument dans ce Christ ineffable, que j'ai déjà eu l'occasion d'appeler ogival, et qui, après avoir paru presque en même temps parmi les sculptures de la cathédrale de Reims, et sur les vieux rétables des églises de l'Andalousie, règne encore, calme et radieux, dans le ciel des premières fresques de Raphaël.

La grande importance de la plupart des tableaux de l'ancienne école de Cologne consiste précisément en ce qu'ils sont les indices brillants et presque uniques de la peinture ogivale des peuples situés au nord des Alpes. Le grand et pur style qu'on y amire, et qui est une sorte de perfectionnement du dessin de nos belles verrières du XIVe siècle, m'a toujours paru bien préférable aux recherches dans lesquelles l'art allemand est tombé lorsque, venu sur le seuil de la troisième époque, il a voulu parer de ses pesantes fleurs le naturalisme où il allait se perdre. A l'exposition de la société des Amis des arts de Cologne, j'ai vu de ces vieilles pages dont la douceur approchait quelquefois de celle de Pérugin, dont la beauté même, je l'oserai dire, me rappelait celle de son divin élève.

Je ne voudrais pas prétendre cependant que dans les pays du bas Rhin, de grandes écoles byzantines n'aient précédé les écoles ogivales, et n'aient peut-être même continué à se développer à côté d'elles ; je pense au contraire que la puissance des premières a fait la force et le succès des secondes. Cologne n'est point, comme on le croit communément, une ville gothique : c'est une ville byzantine. Singulière erreur ! on a appelé gothiques les monuments de cette cité, où le plein cintre règne presque uniformément ; et on a appelé byzantines ses peintures, qui sont presque entièrement conformées au principe ogival. Il n'y a, à Cologne, au milieu d'une foule d'édifices du plus haut intérêt, qu'un seul monument gothique ; c'est cette cathédrale,

merveille de grandeur et de luxe bien plus que d'invention, qui est demeurée interrompue, comme si le sol sur lequel elle s'élève n'était pas propre à la végétation de ses gigantesques ogives. N'ayant autour d'elle aucun précédent architectonique, elle n'y a eu non plus aucune conséquence du même genre; mais dans le domaine de la peinture, qui est un art postérieur, et qu'elle a trouvée à ses commencements, elle a fait une révolution féconde. Elle n'a rien produit dans l'art souverain ; elle a tout renouvelé dans les arts d'ornementation ; parmi les artistes qui peignaient autrefois les vitraux byzantins de Saint-Cunibert, qui sculptaient les portes et les tombeaux de Sainte-Marie du Capitole, qui façonnaient tant de mosaïques détruites dans les églises des Saints-Apôtres, de Saint-George et de Saint-Géréon, elle a substitué au goût des Grecs celui des races occidentales.

Dans ces écoles gothiques, peu de noms ont survécu. Celui de Philippe Kalf, qu'on a voulu appliquer, contre toutes les vraisemblances, au fameux tableau de la cathédrale, ne représente même aucune manière particulière. Le premier d'entre les maîtres de Cologne sur lesquels on a quelques renseignements positifs, est meister Wilhelm : il était né au village de Herle, et florissait en 1380. Dans une chapelle de la cathédrale on trouve un retable, dont toutes les figures, isolées dans des compartiments ogives, sont peintes sur fond d'or, d'une couleur claire, avec un dessin déjà souple, et des airs de tête souriants. Tel est le caractère général des œuvres qu'on présume être sorties des mains ou de l'école de meister Wilhelm. Au musée de Cologne, on lui attribue une Vierge pleine de grâce, de finesse, de lumière; un Crucifiement qui se distingue par la délicatesse des formes et par l'ascétique de l'expression. La Pinacothèque de Munich possède trois panneaux de bois où le même pinceau a retracé quatre saints, dont les types élancés se détachent sur un fond d'or, dans des encadrements architectoniques qui les gouvernent et les séparent. Ce maître, qui subissait avec tant de naïveté la domination de l'architecture, passe cependant pour être l'auteur d'un tableau à volets, conservé au musée de Berlin, et où la Vierge, le Divin Enfant et plusieurs saints sont représentés sous des couleurs d'une transparence recherchée, sous des formes qui poussent la grâce jusqu'à la manière.

Meister Stéphan, qui florissait en 1410, et qu'on regarde comme le disciple de meister Wilhelm, me paraît non-seulement marquer une époque toute différente, mais indiquer même d'autres traditions.

Il substitue, aux proportions de l'ogive adoptées par meister Wilhelm, celles du plein cintre qui continuaient sans doute à dominer dans les écoles byzantines du même lieu ; il raccourcit les corps, tout en leur laissant la finesse qu'ils avaient prise dans la période précédente ; il arrondit les têtes, et ajoute cependant beaucoup à la douceur de l'expression ; il apporte un grand soin, une richesse très-variée dans les costumes ; il peuple ses perpectives de monuments byzantins ; il repousse néanmoins la pourpre qui domine dans la peinture des Orientaux ; il emploie de préférence le bleu et le vert qui donnent à ses tableaux je ne sais quel aspect tendre et pur. La perfection avec laquelle il imite la nature fait déjà pressentir la réalité de la troisième époque, qu'il unit ainsi à la grâce de la seconde et aux proportions de la première. L'assemblage de toutes ces qualités fait du grand tableau de la cathédrale un véritable chef-d'œuvre, et ne permet pas qu'on l'attribue à un autre pinceau qu'à celui de meister Stéphan. Au centre de ce fameux triptyque, la Vierge, assise sur son trône, couronnée et aussi radieuse que les plus belles madones italiennes de la seconde époque, présente le Sauveur à l'adoration des rois mages, qu'accompagne une nombreuse et brillante escorte vêtue de riches habits ; sur les volets, saint Géréon et ses chevaliers d'une part, sainte Ursule et ses vierges de l'autre, se pressent, dans l'attitude du recueillement, aux deux côtés de la scène, qui est l'objet particulier des dévotions de leur ville. Toute cette peinture, exécutée sur un fond d'or, en tons éclatants, disposée en bas-relief avec un goût exquis, couronnée dans toute sa longueur par un ornement architectonique où le trèfle s'inscrit dans le plein cintre, donne une magnifique idée de la distribution monumentale des ouvrages des hautes époques. Le musée de Cologne renferme un Jugement dernier, un Christ en croix, et une Madone du même maître, où l'inspiration d'un génie original tempère l'austérité des types consacrés par une imitation élégante et naïve de la nature. Si les martyres des douze apôtres, qui ornent le musée de Francfort, devaient être attribués à meister Stéphan, il faudrait croire qu'un des peintres les plus gracieux du christianisme a affecté à plaisir les formes les plus rudes, et que dans l'époque par excellence du style calme, on a exagéré la passion du mouvement au delà même de ce qu'on a vu de plus violent dans l'époque suprême.

Les peintures des maîtres inconnus de la même école, renfermées dans les diverses galeries que j'ai parcourues, permettent de suivre

jusqu'au commencement du XVIe siècle le développement des principes de meister Wilhelm et de meister Stéphan. On y voit régner tantôt la couleur dorée, les ogives, les corps élancés du premier, tantôt les tons bleus, les pleins cintres, les formes rondes et ornées du second ; on y admire toujours un caractère inaltérable de douceur, une naturelle aspiration à la beauté simple et élevée, dont il semble que l'art allemand se soit ensuite éloigné sans retour ; l'imitation de la nature y devient aussi de plus en plus sensible, et prépare les libertés, le luxe et la décadence de la troisième époque. L'école de Cologne, tant qu'elle se maintint, exerça sur les écoles subsidiaires de l'Allemagne une action qu'on ne saurait nier ; elle avait eu des disciples à Munster et dans le reste de la Westphalie ; elle en avait envoyé jusqu'en Saxe, à Chemnitz et à Rochlitz, où l'on a noté de vieilles peintures attribuées à Jean de Cologne : après avoir partagé ses principes, les écoles des Pays-Bas et de l'Allemagne méridionale ne tardèrent pas de leur en substituer de nouveaux.

X.

Écoles flamandes.

Lorsque meister Wilhelm eut fait descendre le Christ et ses saints de leurs hautes ogives de verre dans de petites ogives simulées par le bois, il ne se doutait point de la révolution à laquelle il ouvrait la carrière. Soustraire la peinture chrétienne aux conditions monumentales qui lui avaient imprimé son caractère idéal, c'était, dans un pays où l'antiquité n'avait pas laissé de racines, la livrer tout entière au naturalisme. En effet la Flandre se chargea de la faire passer sous le joug de ce système, et elle finit par lui enlever ce qui lui restait encore de la majesté byzantine, et ce que l'ogive lui avait donné de grâce immatérielle.

Hubert Van Eyck (1366-1426), né à Maeseyck, au bord de la Meuse, sur la frontière de l'électorat de Cologne, passe pour être

l'instituteur de Jean Van Eyck (1370-1445), son frère, qui lui a survécu près de vingt ans, et qui a presque absorbé toute la gloire attachée à leur nom. Mais quel était l'instituteur d'Hubert Van Eyck? Croire, comme certains esprits y seraient assez disposés, qu'un artiste semblable n'a eu d'autre maître que la nature, ce serait bouleverser toutes les notions sur lesquelles repose l'histoire de l'art. Un tableau qui lui est personnellement attribué, et que j'ai vu à Cologne, a l'expression douce et les formes élancées de l'école de cette ville. Une page, conservée au musée de Berlin, signée du nom de Gérard Vander Meere, son élève particulier, reproduit également les mêmes types. Est-ce donc de l'école de Cologne et de meister Wilhelm, vivant comme lui à la fin du XIVᵉ siècle, qu'Hubert Van Eyck reçut l'initiation? Trouva-t-il ensuite à Bruges, l'une des cités les plus riches de ce siècle, une autre école où le byzantinisme inclinait déjà vers une imitation plus expresse de la nature? J'admettrais volontiers ces deux hypothèses qui permettent de faire encore une part immense à son génie.

Les frères Van Eyck ne peignent plus sur fond d'or. Ils s'écartent essentiellement de la forme consacrée des Byzantins et des gothiques par cette innovation, qui ne fut sans doute que la conséquence d'une autre découverte due à leurs études. Les premiers ils mêlèrent à leurs couleurs l'huile qu'on n'avait peut-être employée, avant eux, que dans les vernis. L'usage de ce procédé, qu'on a nommé à tort l'invention de la peinture à l'huile, leur permit de donner à l'air une transparence qu'ils préférèrent à l'éclat lourd de l'or. Mais ce ne fut pas la seule utilité qu'ils en tirèrent; ils lui durent, en grande partie, la scrupuleuse imitation de la nature qui semble avoir été le but suprême de leurs efforts. Parmi les six pages qu'ils comptent à la Pinacothèque de Munich, celle qui représente l'*Adoration des Rois* est un chef-d'œuvre de grâce naïve et d'exécution; cependant le coloris où la pourpre domine, et la réalité toujours un peu rude des physionomies, y témoignent encore de l'influence byzantine. Que de contrastes habiles le peintre a su tirer des tons orientaux! que de naturel et déjà que de science dans la composition! Quelques parties des corps sont encore roides et inhabiles dans leur réalité; mais les figures, quoique copiées dans les moindres détails de leur superficie particulière, laissent passer une lumière intérieure, je ne sais quelle pieuse émanation de l'âme. Alors même qu'il tendit à descendre des hauteurs

du style, l'art moderne, fidèle à son origine chrétienne, éclaira la physionomie humaine d'une lueur spirituelle que les anciens ne connurent point.

Le musée de Berlin possède six panneaux, composant la moitié de ce fameux retable de Saint-Bavon de Gand, qui passe pour le chef-d'œuvre des frères Van Eyck. Quatre de ces fragments ont été seuls exécutés par eux ; le premier de ceux-ci, qui formait un des volets extrêmes du tableau, représente les Juges justes, traversant à cheval une belle forêt pour se rendre, sans doute, à la fête de l'Agneau, qui occupe la page centrale ; parmi les juges, les deux peintres se sont figurés, Hubert au premier plan, Jean sur les derniers, tous deux coiffés du chaperon, vêtus des beaux costumes de la cour de Bourgogne. Le volet correspondant fait voir les saints ermites, personnages fortement caractérisés, qui accourent aussi à la fête, à travers un magnifique paysage, conduits par des anges adorables. Les autres volets originaux, peints sur de plus grandes proportions et représentant, l'un les anges chantant les louanges de Dieu, l'autre les anges faisant un concert de musique, peuvent être comptés parmi les chefs-d'œuvre enfantés par le système de l'imitation de la nature ; la beauté achevée des visages ajoute encore à la surprise, et permet de ranger ces morceaux parmi les plus parfaits modèles de la troisième époque de l'art moderne. Des deux autres panneaux, copiés par Michel Coxie avec une touche plus large et moins brillante, le premier est orné de l'image du Père Éternel, le second offre la Fête de l'Agneau. La figure de Jéhovah, empruntée à l'art byzantin, dépasse un peu, à ce qu'il m'a paru, les dimensions de la forme humaine : elle ressemble presque en tout au Christ de la même époque, si ce n'est qu'elle est coiffée de la tiare et qu'elle porte le sceptre. La scène principale est au contraire traitée en de petites proportions ; elle montre les anges, les saints, les vierges, les ordres, la foule des laïques adorant l'Agneau, dont le sang coule sur l'autel pour la rédemption de l'espèce humaine. Sur les deux volets consacrés aux anges, j'ai reconnu, d'une manière indubitable, les types de meister Stéphan ; et je pense avoir eu sujet d'en conclure que le style qu'on aperçoit dans les meilleures parties de ce grand retable, est le caractère propre d'Hubert Van Eyck, qui le tenait directement des maîtres de Cologne. La merveille de Jean Van Eyck, que j'ai admirée à Francfort, et qui représente la Mort de la Vierge, est, au contraire, un exemple d'imitation délicate et ténue,

où le goût supplée seul à l'absence totale du style. Deux élèves directs de Jean Van Eyck m'ont confirmé dans l'idée que leur maître avait été entraîné, par son amour pour la nature, hors des voies plus élevées de son frère. L'un est Pierre Cristoforo, qui florissait en 1450, et dont j'ai vu à Cologne et à Berlin deux pages où l'on trouve la finesse de la touche sans celle de l'expression ; l'autre est Hugo Vander Goes (1400-1480), dont Munich possède quatre morceaux et Berlin trois, et qui, par ses formes triviales et par ses airs épais, indique d'une manière plus positive encore le germe de la décadence.

Je voudrais pouvoir parler longuement d'Hemling, l'honneur suprême de l'école de Bruges. Il y a quelques années déjà que, visitant cette ville avec un ami, le hasard nous fit entrer à l'hôpital de Saint-Jean. Là, dans une salle qui sert aux réunions du conseil, un gardien ouvrit devant nous les volets d'un tableau qui dans le même instant éblouit nos yeux et leur arracha des larmes. Au bas était écrit, avec une date du xve siècle, le nom de Hans Hemling. Nous ne connaissions point ce nom ni rien de semblable à l'impression de la page qui le portait. Nous fûmes réduits à consulter l'érudition du gardien ; il nous apprit que Hans Hemling était un pauvre malade qui avait été autrefois recueilli à l'hospice, et qui n'avait pu payer les soins des infirmiers qu'avec les ouvrages de son pinceau. Qu'il fallait que la foi d'un tel artiste fût vive pour lui inspirer de si admirables images, et pour le consoler des maux que l'indigence faisait peser sur lui. Notre guide nous montra encore, dans la chapelle de l'hôpital, une petite châsse de sainte Ursule, décorée par la même main, de peintures dont la délicatesse défie les plus fines miniatures, et dont l'expression égale celle des ouvrages les plus renommés. Dès lors nous n'avons plus parcouru de ville, ni de galerie, sans y chercher les traces d'Hemling. Maître pieux, en remuant au fond de mon cœur les secrètes tristesses qui nous viennent de Dieu et qui nous rappellent à lui, c'est vous qui, le premier, m'avez fait sentir et comprendre l'art ! Étoile mélancolique de ma jeunesse, c'est vous qui m'avez conduit dans mes voyages et dans mes études ! Après avoir connu la douleur, il faudrait savoir se résigner au repos, pour se conformer à l'idéal que vous avez réalisé dans vos figures souffrantes et calmes, ami secourable que je me suis fait dans l'éternité !

Les Allemands regardent Hemling comme le plus poétique de tous leurs anciens peintres ; j'ajouterai qu'on ne saurait le comparer qu'au

Pérugin. Comme le maître de Raphaël, il donna l'exemple d'une forme parfaite revenant aux linéaments essentiels de la peinture ogivale, dans un temps où les autres artistes faisaient servir tous les perfectionnements de l'art à s'éloigner au contraire de la pure donnée chrétienne. Hemling a renoncé à ce que le naturalisme des Van Eyck pouvait avoir déjà de trop individuel, de trop riche et de trop charnel; il n'en conserve que ce qui est nécessaire à la vérité et à l'effet qu'il veut produire. Il fait ses personnages en général moins gros, ses têtes moins carrées, ses parties moins détaillées; il donne aux corps une stature déliée, pareille à celle des arbres gracieux et élancés qu'il place assez souvent auprès d'eux, comme ont fait aussi le Pérugin et Raphaël dans sa première manière; il est rare qu'il ne forme pas les visages d'après une sorte d'ovale où la largeur du front, ainsi que dans les anciens ouvrages de la Grèce, contraste sans déplaisir avec la finesse du menton. Au lieu de multiplier la variété des couleurs et des traits, il accentue sans hésitation les lignes principales et étend sur le reste une pâleur générale qui est pourtant nuancée avec des délicatesses infinies. Du reste, dans la plupart de ses œuvres qui appartiennent au système des légendes, il sème les épisodes sans respect pour la loi de l'unité et pour celle de la perspective; mais l'harmonie morale la plus élevée règne dans ce désordre apparent de la composition; un sentiment profond de la nature, inconnu à ses successeurs plus encore qu'à ses contemporains, y accompagne toujours et y fait valoir l'expression humaine. Si jamais peintre mérita l'honneur d'être considéré comme un interprète privilégié du christianisme, c'est assurément celui-là.

La biographie d'Hemling a été en Allemagne le sujet de beaucoup de recherches et de conjectures. Son nom même est écrit Hemmeling par quelques personnes, Memmelinck par quelques autres; celui d'Hemling a été rétabli par M. Schnaase, dans les *Lettres néerlandaises*. Selon la tradition commune, il naquit à Damme, près de Bruges, au milieu du XVe siècle, eut une jeunesse fort agitée, fut soldat, et, étant tombé malade à Bruges, manifesta une vocation extraordinaire pour la peinture, par laquelle il avait sans doute débuté. On a pensé aussi qu'il avait achevé ses jours en Espagne sous le nom de Flammingo, qui le désigne peut-être dans le *Diccionario pittorico* de Céan-Bermudez. M. S. Boisserée, ayant retrouvé à Constance une famille du nom de Memlinck, a voulu en faire sortir notre peintre.

J'ai découvert dans la collection des Chroniques allemandes rassemblées par Menckenius, une indication qui peut jeter un jour nouveau sur ce point débattu ; on lit dans le catalogue des évêques de Brême, dressé en 1580 par Jean Othon, qu'en cette ville vivait, en 1420, un artiste novateur du nom de Jean Hemeling [1], qui avait le titre d'architecte du chapitre. C'est aux antiquaires de Brême à voir si cet architecte ne maniait point aussi le pinceau selon l'habitude assez générale de ce temps, et surtout s'il n'avait pas un fils qui serait l'artiste de Bruges. Pour nous, nous pourrions déjà supposer que dans les villes hanséatiques du Nord, le commerce avait développé de bonne heure un art primitivement tributaire des Byzantins, et dans lequel l'ogive s'introduisit au commencement du xv[e] siècle ; notre peintre serait naturellement sorti de cette seconde phase de l'école et l'aurait couronnée.

Les témoignages conservés sur les lieux mêmes, et plus encore les beaux paysages du Rhin qui ornent ses compositions, me donnent à croire qu'Hemling habita longtemps Cologne, et qu'il s'y retrempa à la source du style. Les Patrons des Médicis que j'ai vus au musée de Francfort, et qui témoignent d'un progrès très-marqué, m'ont suffisamment prouvé qu'il avait visité l'Italie, et qu'il avait puisé, dans les écoles de ce pays, la noblesse et la gravité élevée qui respirent dans ses meilleurs ouvrages. J'avais déjà remarqué qu'il se peignait toujours lui-même avec la barette rouge et avec la longue robe des Florentins; on sait d'ailleurs que son maître direct, Roger de Bruges, avait voyagé en Italie, et y avait sans doute porté l'invention des Van Eyck, avant qu'Antonello da Messina l'y propageât; enfin Hemling lui-même était célèbre à Venise, pour avoir exécuté les plus belles miniatures du bréviaire du cardinal Grimani. Parmi les compositions qu'on lui attribue à Cologne, j'ai distingué une madone assise sur son trône, qui trahit aussi l'influence italienne non-seulement par la disposition générale, mais même par l'expression. A Nuremberg, dans la chapelle de Saint-Maurice, on trouve de lui une résurrection, où les soldats ont cette aisance d'attitudes et de mouvements qui caractérise les peintres ultramontains. Au musée de la même ville, on voit deux compositions

[1] Quo tempore D. Johannes Hemelingus, architectus capituli Bremensis, in medio choro ecclesiæ cathedralis tumbam in quâ sex reverendissimorum archiepiscoporum ossa et cineres conditi erant, elevavit et innovavit. Apud Mencken, tome III, page 806.

originales, dans lesquelles cet artiste a représenté des sujets moraux sous des formes symboliques qui annoncent une culture délicate de l'esprit.

Les neuf compositions d'Hemling qui sont conservées à la Pinacothèque de Munich sont au nombre de ses plus belles. Je citerai d'abord sa célèbre Tête du Christ, qui passe pour être l'image véridique et traditionnelle du fils de Marie. Touchée avec une finesse extraordinaire, elle a le don singulier de s'animer sous le regard, et de jeter une mystérieuse clarté qui vous force bientôt à baisser la paupière. Madame Johanna Schopenhauer prouve longuement que cette figure ressemble au portrait tracé par la lettre apocryphe du consul Lentulus. Parmi les autres ouvrages d'Hemling qui ornent les cabinets de la Pinacothèque, on remarque surtout les deux volets de son tableau de la Nativité. Sur le premier, saint Jean-Baptiste est peint, seul, à l'entrée d'une gorge déserte; la ville qu'il fuit, et tout le mouvement de la société humaine, se laissent apercevoir dans le fond, sous un horizon nu, sur une terre dépouillée; mais à mesure que le saint marche vers la solitude, la végétation devient plus serrée et plus riche, l'eau vive sort du rocher, au milieu des larges herbes, comme pour rendre sensible la source où le précurseur va désaltérer son âme; un lis élégant s'élève à ses pieds, et un arbre svelte, placé au niveau de sa tête, continue l'aspiration indicible de tout son être vers le ciel. Quant à la figure qui anime et résume cet admirable paysage, il faut renoncer à la décrire. Sur le second volet, on voit la belle légende de saint Christophe; cet homme sauvage, dont le tempérament violent fut dompté par la charité, s'avance dans le fleuve, entre deux rives dont la magnificence est empruntée aux paysages du Rhin. Le temps est lourd et orageux; la lune ensanglante le bord des nuages qui viennent de verser des torrents de pluie; le flot se courrouce et écume entre les jambes du saint; toute la nature est émue par une puissance supérieure, comme l'intelligence à l'approche d'une révélation qui doit lui découvrir de nouveaux cieux. Christophe a dans ses traits la rude majesté du lion et du peuple; la tête du petit Jésus, qu'il porte sur les épaules, semble comme un phare de douce lumière suspendu entre la terre et le ciel. Des deux pages que possède le musée de Berlin, l'une est le tableau même de la Nativité peint avec une finesse extrême, l'autre montre le foyer bizarre et pieux d'une famille juive célébrant la Pâque. La première salle du Louvre contient un petit

panneau attribué à Hemling, où l'on retrouve bien le type et la disposition de ses figures, mais où l'on cherche vainement la pureté ordinaire de son goût.

La puissante école instituée à Bruges par les Van Eyck, à la fin du XIVe siècle, exerça une influence immense sur toutes les écoles de l'Europe, même sur celles de l'Italie; elle en fit naître çà et là un assez grand nombre, elle en revouvela complétement beaucoup d'autres; mais avant de considérer ces résultats extérieurs, j'ai hâte de montrer ce que devint son propre principe dans le lieu où il s'était révélé, et de marquer les déviations que les influences étrangères lui firent subir à leur tour.

La ruine de la ligue hanséatique entraîna celle de Bruges; l'importance commerciale et politique ayant passé peu à peu à Anvers et à Bruxelles, ces deux villes attirèrent dans leur sein les artistes qui faisaient autrefois l'ornement de leur rivale. Mais les peintres, formés aux traditions de Bruges, ne les gardèrent point fidèlement dès qu'ils furent transportés sur ce nouveau théâtre; et dès la fin du XVe siècle, des communications plus fréquentes et plus étendues s'étant établies entre les nations de l'Europe, ils s'en allèrent chercher en Allemagne et en Italie des formes et des idées nouvelles. Toutefois pendant près d'un siècle encore, le cachet de l'école primitive persista malgré ces innovations. L'un des plus anciens artistes d'Anvers, ce forgeron dont l'amour fit un grand peintre, Quintin Metsys (1450-1529), se rattache à l'école des Van Eyck par son naturalisme qui, dans tous ses *Peseurs d'or*, ne se donne déjà plus d'autre but que lui-même. Avant de tracer ces longues figures d'avares qui peuplent les galeries de l'Europe, il avait payé son tribut à l'art gothique. On trouve dans la chapelle de Saint-Maurice, à Nuremberg, une Trinité et un Crucifiement représentés par lui, avec tout l'appareil des formes ogivales et avec une couleur légère, rosée, transparente, qui n'a point d'analogue dans cette époque. Au musée de Berlin, on voit une belle et grande Madone, que le même artiste a peinte d'une couleur encore claire, et qu'il a déjà entourée d'ornements d'architecture où les fleurs gothiques se mêlent aux lignes de la renaissance. Le vaste triptyque, qui est conservé au musée d'Anvers, réunit à la naïveté du style gothique, au brillant coloris de l'école de Bruges, une puissance d'expression, un goût d'arrangement, une science de mouvements qui semblent n'appartenir qu'aux œuvres de l'école

italienne. Dans sa dernière manière, qui est la plus connue, Quintin Metsys se fit remarquer par une sécheresse due aux habitudes de son ancien métier et à ses affinités avec les écoles de l'Allemagne méridionale, instituées elles-mêmes par des ouvriers qui façonnaient les métaux. Ainsi, il détermina les bases de la première école d'Anvers, qui était destinée à transformer le principe de celle de Bruges par une réaction du goût allemand que j'aurai bientôt lieu d'expliquer.

On remarque ce caractère mêlé dans les Breughel, dont les trois générations embrassèrent plus d'un siècle (1510-1642), et qui, originaires de Breda en Hollande, passèrent par l'école d'Anvers pour aller finir au milieu de celle de Bruxelles; l'un de ceux-ci, Pierre Breughel, surnommé *d'enfer*, tenait de son père un penchant à peindre des scènes comiques, auxquelles il donnait souvent un sens élevé et presque toujours une tournure germanique; après lui les peintres, auxquels il ouvrit en quelque sorte la voie, négligèrent les allégories et se bornèrent à une observation de plus en plus exacte, mais de plus en plus superficielle des formes grotesques; et c'est alors qu'on vit sortir, de cette même école d'Anvers, David Teniers, (1610-1694), qui apprit, dans l'atelier de son père, à éviter la dureté du style allemand, et qui égaya l'Europe entière avec ses fidèles représentations de la nature flamande. J'ai distingué cependant à la Pinacothèque, parmi les quatorze toiles de ce maître, quelques scènes où le vieil esprit des Breughel se retrouve; ce sont des travestissements de singes et des métamorphoses de chats qui feraient envie à Decamps et à Grandville.

Une autre famille d'Anvers, celle des Van Bruyn, continua, avec plus de respect, pendant tout le XVI[e] siècle et au delà, les exemples de l'ancienne école de Bruges. C'étaient d'habiles graveurs qui s'étaient probablement formés en Hollande à l'école fondée par Lucas de Leyde. Le musée de Cologne et la Pinacothèque de Munich renferment des tableaux de Bartholomé Van Bruyn qui, au milieu du XVI[e] siècle, réunissait encore, dans Cologne même, aux pratiques locales, celles des frères Van Eyck. Cet artiste avait été précédé sur les bords du Rhin par un autre flamand, Israël (1440-1503), surnommé Van Meckenem, parce qu'il était né à Mecheln (Malines). Celui-ci, dont on rencontre de très-nombreux tableaux à Munich, à Nuremberg et à Cologne, avait conservé les fonds d'or et les draperies de l'école de meister Wilhelm; mais il s'éloigne de la douceur gothique par une

gravité pesante, par une imitation vulgaire empruntées au naturalisme de Bruges, et qui laissent pourtant surnager quelquefois des détails charmants de la tradition antérieure, comme la petite vierge à la mule montant les degrés du temple.

A Bruxelles, l'école de Bruges s'allia surtout avec le goût italien. Bernard Van Orley (1490-1560) partit fort jeune pour l'Italie; il étudia à l'école de Raphaël; revenue dans son pays, il y fut généreusement traité par Charles-Quint et par le duc de Nassau. La Pinacothèque de Munich renferme un tableau qu'il dut composer avant son voyage, et qui peut être compté parmi les plus charmantes productions de l'ancienne école flamande. Après avoir reçu les leçons du divin Sanzio, il renonça sans doute à la manière de ses premiers maîtres, mais il conserva toujours leur coloris brillant et quelque chose de leur naïveté. Il forma un admirable élève, Michel Coxcie, de Malines (1497-1592). Il le fit pénétrer si avant dans le sentiment et dans les secrets de l'école romaine, qu'une sainte Barbara touchée par ce pinceau flamand, et conservée à la Pinacothèque, pourrait à la rigueur être prise pour un Raphaël; dans une madone de Michel Coxcie, que j'ai vue aussi à Munich, le caractère italien et le caractère allemand sont mêlés en de si heureuses proportions qu'on ne saurait rien voir qui flatte plus l'imagination. Le fils de Michel Coxcie, qui s'appelait Raphaël, fut le maître d'un jeune homme d'Anvers nommé Gaspard de Crayer (1582-1669). Celui-ci doit être considéré comme le promoteur d'une seconde invasion italienne, qui substitua en Flandre, à l'imitation de Raphaël, celle d'une manière empruntée aux derniers maîtres de Florence et de Venise; c'est lui qui produisit cette forme puissante bien que lourde, dans laquelle Rubens jeta tout le feu de son génie.

Mais déjà l'influence italienne s'était fait pleinement sentir à Anvers. Franc Floris (1520-1570) y fut surnommé *le Raphaël flamand*, compta cent cinquante élèves dans son atelier, et jouit de la protection de Charles-Quint et Philippe II. Les pages de cet artiste sont excessivement rares; dans celle que la galerie d'Anvers possède, et qui représente la chute des anges rebelles, on peut distinguer un dernier reflet de la vieille école de Bruges; l'imagination allemande y brille aussi par certaines formes mystérieuses et hardies; mais c'est évidemment le goût italien qui a inspiré le mouvement animé et savant de cette composition. Franc Floris est un de ces artistes qui se

sont trouvés au point de rencontre de toutes les traditions rapprochées et fondues ensemble à l'instant le plus décisif de la renaissance ; c'est aux personnes qui parcourent la Hollande et l'Espagne à rechercher les traces de ses tableaux et à mieux éclairer celles de son talent.

Le maître direct de Rubens, Octavius van Veen, qu'on appelle ordinairement Ottovenius, naquit à Leyde en 1546, et mourut à Bruxelles en 1634; il sortit de l'école hollandaise pour passer dans celle qui s'était formée dans la capitale des Pays-Bas sous l'influence de l'Italie. Munich ne possède de lui que quelques petites toiles dont la sécheresse ne laisse point pressentir l'ampleur et la fougue de Rubens. Ce dernier était né à Cologne en 1577, et mourut à Anvers en 1640, comme pour toucher à la fois au berceau et à la tombe de l'art flamand. En lui le naturalisme, que Jean Van Eyck avait dégagé des flancs de l'école du bas Rhin, rencontra son dernier terme. Ce système, après avoir inspiré avec Hemling tout ce que les croyances chrétiennes pouvaient lui donner de poésie et de charme, après avoir invoqué avec Quintin Metsys et les Breughel le secours de l'énergie allemande, après avoir puisé avec Van Orley, Michel Coxcie et Franc Floris aux sources du goût italien, arriva enfin, vers le commencement du XVIIe siècle, à être livré à lui-même ; et c'est alors que Rubens, non pas le chef des Flamands, comme on le répète tous les jours, mais leur héritier suprême, enfanta ces merveilles et ces excès où l'on reconnaît la force de la nourriture que l'école des Pays-Bas avait prise, et les inconvénients du principe sur lequel elle avait été établie. A l'exemple des gens qui recueillent, pour la dissiper, l'immense fortune d'une longue suite d'ancêtres prudents, le grand peintre parcourut l'Europe, fêté par tous les princes ainsi qu'un égal et par tous les artistes ainsi qu'un souverain. Capable de s'empreindre de l'esprit de toutes les nations et de satisfaire tous les goûts de son temps, il peignait des sujets de sainteté en Italie, en Espagne, en Flandre ; des sujets d'histoire et de mythologie pour la France, des portraits pour l'aristocratie anglaise ou pour la bourgeoisie d'Anvers, des chasses pour les gentilshommes qui vivaient à l'ombre des forêts de l'Allemagne. Il y avait deux points par lesquels toutes ces œuvres si diverses et si profanes rappelaient celles de ses devanciers les plus lointains et des Byzantins eux-mêmes ; c'était une sorte d'imitation robuste de la nature, et cette couleur ardente que le peintre d'Anvers n'avait

pas eu besoin de dérober à Venise, mais dont il avait trouvé la tradition vivante dans l'école qu'il couronna.

Deux de ses principaux disciples, Jacques Jordaens (1594-1678) et Diepenbeck (1607-1675) figurent à côté de lui dans les musées de l'Allemagne. Van Dyck (1599-1641), dont Rubens fut aussi le maître, y est représenté par quelques-uns de ces admirables portraits qui furent la conséquence nécessaire et, sans doute, la plus heureuse, d'une école condamnée, par son institution, à descendre toujours plus de l'idéal au réel et du général au particulier.

A Bruges abandonnée, une famille d'artistes hollandais vint méditer pendant le XVIe siècle les chefs-d'œuvre de ses vieux maîtres. Pierre Porbus, né à Gouda en 1510, se fixa dans la ville illustrée par le génie des Van Eyck et d'Hemling ; son fils François Porbus y naquit en 1540 ; tous deux ils y peignirent des sujets de sainteté et des portraits avec une finesse de touche, une suavité d'expression et un éclat de coloris qu'ils durent aux exemples de l'ancienne école et qui en rappelèrent les beaux jours. Le fils de F. Porbus, qui se nommait François comme son père, naquit à Anvers en 1570 et mourut à Paris en 1622 ; on peut admirer au Louvre dans ses beaux portraits d'Henri II et de Guillaume Duvair, les derniers effets d'une tradition à laquelle on n'a pas encore suffisamment rendu justice. Après ces artistes, Jacques Van Ost, qui reçut la vie à Bruges en 1600, et qui l'y perdit en 1671, imitait si bien Annibal Carrache, que les Italiens eux-mêmes, témoins de ses prouesses, ne pouvaient, dit-on, faire la différence du maître et du copiste.

XI.

Écoles hollandaises.

Les maîtres hollandais se formèrent à l'exemple de ceux de Bruges ; comme ceux-ci, ils adoptèrent le principe du naturalisme, et ils en développèrent les conséquences à travers deux périodes distinctes.

Dans la première de ces périodes, sous l'influence de croyances et d'idées communes, ils demeurèrent unis aux Flamands par des liens si étroits qu'ils semblèrent se confondre avec eux. Durant la seconde époque, tandis que le catholicisme produisait encore dans les Flandres et dans le Brabant, avec le secours du goût italien, les apparences d'un art religieux, le protestantisme établi dans les Provinces-Unies y réduisait la peinture à la représentation pure et simple de la nature sensible ; mais alors, malgré ces différences, les deux pays n'en continuèrent pas moins à offrir deux déductions parallèles de la même donnée primitive.

On remarque chez les Hollandais deux centres principaux dont les tendances sont diverses et deviennent de plus en plus tranchées avec le temps. Leyde, située dans le voisinage de La Haye, au milieu des terres, asile dès longtemps renommé d'antiquaires et de théologiens, semblait présenter une plus ample matière à l'étude humaine et aux savantes combinaisons de l'art. Harlem, au contraire, bâtie plus au nord, presque entre deux mers, pour un peuple de pêcheurs, tourna davantage les regards de ses enfants vers la contemplation des scènes de la nature. Dès l'origine on pressent, dans le sein de l'école, la division qui doit résulter de ces dispositions différentes.

C'est à Harlem que l'art s'épanouit d'abord. Au commencement du xv[e] siècle, Albert Van Ouwater, né dans le siècle précédent, y professait la peinture. Contemporain de Jean Van Eyck, il en fut l'imitateur et le rival ; il peignait à l'huile des compositions qui se distinguent surtout par la réalité et par la beauté de leurs paysages. La Pinacothèque de Munich renferme un charmant tableau à volets, de son élève Geraert de Harlem qui travaillait à la fin du xv[e] siècle. Elle contient aussi quatre peintures de J. Hemsem, né en 1500, et qui mourut en 1550 à Harlem où il s'était fixé ; celui-ci était un imitateur d'Albrecht Duerer.

A Leyde la peinture ne brille qu'à la fin du xv[e] siècle ; mais elle y fait des merveilles. Cornélius Engelbrechtsen (1468-1533), qui paraît l'y avoir poussée le premier à quelque perfection, peignait à l'huile, à fresque et en détrempe, aux grands applaudissements de ses compatriotes. C'est assez dire qu'il se modelait sur les Van Eyck dont l'inspiration est flagrante dans le tableau par lequel il est représenté dans la galerie de Munich. Il laissa deux fils, dont le second fut, comme Holbein, peintre de Henri VIII. Il eut un élève plus illustre, Lucas Dammesz, si connu sous le nom de Lucas de Leyde,

lequel naquit dans cette dernière ville en 1494 et y mourut la même année que son maître. Habile dès l'âge de neuf ans dans tous les genres de peinture, déjà célèbre à douze, graveur consommé à dix-huit, ce prodige de la Hollande rencontra, étant encore dans tout l'éclat de son talent, une fin mystérieuse où l'on soupçonna un empoisonnement. Parmi les six tableaux signés de son nom qu'on trouve à la Pinacothèque de Munich, il y en a un qui est comparable aux plus beaux chefs-d'œuvre de l'art. La couleur empourprée des Van Eyck y est employée avec des nuances si douces et une touche si brillante que le regard en est tout ébloui. L'expression des trois saints qui y sont représentés est d'un charme inattendu ; à la suavité de l'école de Bruges, elle joint je ne sais quelle grâce souriante et presque voluptueuse, qui témoigne d'une étude plus délicate des sensations humaines et peut-être aussi d'une connaissance précoce de l'antique. Au milieu des érudits de l'université de Leyde, il ne faut pas s'étonner de voir paraître, au commencement du XVI[e] siècle, un artiste qui, dans les limites du naturalisme allemand, rappelle le sourire grec et la science de Léonard de Vinci. La gravure apprit au maître hollandais ce que la sculpture avait enseigné au Florentin, la finesse des contours et l'inépuisable artifice du dessin; Albrecht Duerer, qui était lié d'amitié avec Lucas de Leyde, put aussi contribuer à lui dévoiler cette antiquité qui n'a pas non plus exclu, chez Léonard, un certain sentiment de la force et de la naïveté du moyen âge.

Bientôt les Hollandais s'abouchèrent directement avec le génie italien ; mais d'abord, au lieu de perdre leur caractère propre dans cette rencontre, ils firent tourner au perfectionnement du style natal les leçons de l'art ultramontain. Jean Gossaert (1490-1532) né dans les Flandres françaises, à Maubeuge, et surnommé Mabuse, pour cette raison, ayant voyagé dans la patrie de Michel-Ange et de Raphaël, vint se fixer en Hollande ; dans sept tableaux qui ornent les cabinets de la Pinacothèque, il se montre fidèle aux traditions de l'école de Bruges; on retrouve les mêmes traces dans un *Ecce homo* qui est conservé à Cologne; une Madone que j'ai vue dans la chapelle de Saint-Maurice, à Nuremberg, offre un type déjà voisin de ceux de Florence ; *le Sommeil de Noè*, que renferme la galerie de Berlin, est une page d'anatomie où l'étude du nu conduit à la sécheresse ; dans *les Amours de Neptune et d'Amphitrite* exposés au même musée, éclatent toutes les pompes mythologiques de la décadence

italienne. Mabuse travailla à Amsterdam et à Middelbourg, où il mourut en prison en 1562. Il fut le maître de Jean Schoorel d'Utrecht (1495-1562), à qui Albrecht Duerer donna aussi des leçons, et qui appliqua aux formes consacrées par les anciens Flamands la douceur et la pureté qu'il avait empruntées à l'Italie. Deux des cinq pages qui lui sont attribuées à Munich, une *Fuite en Égypte*, un *Saint George et saint Denis*, offrent, avec une grâce plus avancée, les vestiges heureux du style ogival. Le triptyque de la mort de la Vierge, une des plus belles pièces du musée de Cologne, et le chef-d'œuvre de ce maître, sur lequel on a élevé récemment des doutes qui n'attaquent, du reste, ni le mérite éminent, ni l'unité de ses peintures. Schoorel fut à son tour le maître de Martin Van Veen, surnommé Hemskerk du lieu où il vit le jour en 1498 ; celui-ci, après s'être approché de Lucas de Leyde, partit pour l'Italie, fréquenta l'atelier de Michel-Ange, et revint se fixer à Harlem où on l'appela le Raphaël hollandais. Avoir étudié sous Michel-Ange, et mériter d'être comparé à Raphaël, c'est déjà faire preuve d'une nature richement douée ; Hemskerk poussa l'originalité jusqu'à savoir se maintenir dans les anciennes pratiques qu'il avait vues partout abandonnées au delà des Alpes. En 1572, tandis que Jean Goujon mourait victime de la Saint-Barthélemy, les Espagnols s'étant emparés de Harlem brûlèrent presque tous les tableaux d'Hemskerk, qui ne survécut que deux ans à cette barbarie. Trois pages de ce maître, exposées à Saint-Maurice, se recommandent par l'énergie de l'expression, par la naïveté des lignes, par le goût de l'ajustement. Un autre contemporain de Schoorel, Jean Schwartz, né à Groningue en 1480, mort en 1541, alla visiter les artistes italiens et fit éprouver des transformations plus manifestes à l'ancien style des artistes de la Flandre et de la Hollande. On compte parmi les élèves de Schoorel, Jean Van Mehlem, dernier rejeton de l'art antique de Cologne, et qui fondit, dans ses charmantes compositions conservées à la Pinacothèque de Munich, le vénérable souvenir de l'école du bas Rhin et le naturalisme plus prononcé des maîtres de Bruges.

Au milieu du XVIe siècle, le principe ogival est entièrement supprimé en Hollande. Ce petit pays a changé tout à coup ses croyances religieuses, sa condition politique ; et il a suspendu le cours régulier de sa vie, pour défendre ce changement contre une monarchie qui règne sur la moitié du monde. Aussi serait-il inutile

de chercher dans l'école hollandaise des transitions analogues à celles qu'on observe dans l'école flamande, et par lesquelles on descend insensiblement depuis les Van Eyck jusqu'à Rubens. L'action des graveurs et des ciseleurs de l'Allemagne méridionale, celle des sculpteurs et des peintres de l'Italie redevenue païenne, se sont fait sentir sur ces deux écoles ; mais tandis que ces influences combinées ont peu à peu modifié les traditions des Flamands, elles n'ont point altéré celles des Hollandais, lesquelles subsistent à peu près intactes jusqu'au moment où elles disparaissent dans une révolution désespérée. Vainement on voudrait voir dans Corneille Cornelisz, dans son élève Lastmann, dans Jacob Pinas et George Schooten, les liens qui rattachent Rembrandt à la première école hollandaise. Rembrandt n'eut vraiment qu'un maître, le luthéranisme. Il ne conserva de ses prédécesseurs que ce qui appartenait à la race et au sol, l'imitation des formes extérieures de la nature. Grâce à ce que contenait de sombre et secrète poésie la doctrine du premier maître de la réforme, il prêta au naturalisme indigène une puissance qui approche souvent des effets produits par les peintres les mieux inspirés de l'idéal chrétien et de l'idéal antique. Comme la raison semblait alors vouloir glorifier la terre en la dispensant des lumières du ciel, il éteignit l'or et la pourpre des Byzantins, et il emprunta sa couleur au limon. Des ténèbres mêmes il fit naître le jour ; il illumina de cette clarté crépusculaire les récits des écritures qui venaient de bouleverser l'Europe ; il épancha des lueurs douteuses sur le front de ses contemporains qui portaient encore dans leur esprit la terreur de l'une des plus effroyables tempêtes de l'histoire ; il sculpta, pour ainsi dire, sur la toile, avec une boue divinisée, la personnalité humaine, ce souverain nouveau que le protestantisme avait sacré.

C'est ainsi que Paul Rembrandt (1606-1665) renouvela l'école de Leyde au commencement du XVIIe siècle. Parmi les dix-huit ouvrages qu'il compte à la Pinacothèque de Munich, il y a des portraits et des compositions qui sont de sa plus riche manière, et qui vous font pénétrer au plus profond de son esprit et de son art. A Dresde, outre de beaux portraits, on voit de lui un curieux essai de haut style appliqué à la Bible ; à Berlin, on admire une scène étrange, douée des qualités les plus hardies et les plus lugubres du drame, et qui représente Adolphe, duc de Gueldre, menaçant du poing son père, jeté par ses ordres dans un cachot ; il m'a semblé lire dans cette page le

naturel symbole des discordes qui avaient retenti autour du berceau du peintre. Quelques élèves de Rembrandt suivirent scrupuleusement ses traces ; Munich possède un *Sacrifice d'Abraham* de Ferdinand Bol (1611-1681), qui ressemble de tous points aux œuvres du maître ; une toile due au même pinceau, conservée au musée de Dresde, et retraçant une des scènes de la légende de Joseph, montre à découvert quels sont les inconvénients de la manière de Rembrandt lorsqu'elle est appliquée à des tons clairs et dorés. Née des crises du doute moderne, cette couleur veut être environnée de la nuit et n'exprimer que le mystère. Govaert Flinck, né à Clèves en 1616, mort à Amsterdam en 1660, mérita d'être confondu avec l'instituteur de l'école, et développa, autant que j'en ai pu juger, une tendance particulière à la mélancolie. N. Maas (1632-1693) fut aussi un bon disciple de Rembrandt. Gerbrand Vander Eckhout (1621-1674) répand déjà plus uniformément la clarté dans ses tableaux.

Gérard Dow (1613-1674), formé à la même école, y fit une révolution nouvelle qui me paraît analogue à celle que le pays lui-même avait subie auparavant en passant du luthéranisme au calvinisme. N'y a-t-il point en effet entre Rembrandt et Gérard Dow la différence qu'on a signalée entre l'apôtre de Wittemberg et le réformateur de Genève ! Rembrandt est un homme biblique à sa façon, d'une force pleine de tristesse, d'une réalité qui garde mille secrets ; Gérard Dow est tout clair, tout net, tout exact, tout fini, précis dans sa manière d'imiter, d'autant qu'il borna l'objet de son imitation, égal à la nature sous la condition de ne voir en elle que quelques parties, et de ces parties, que leur surface. La vie privée, décorée avec une minutieuse élégance, mais dépourvue de toutes les ouvertures qui font sa grandeur et sa poésie, tel est le domaine dans lequel il se circonscrit, n'y prenant même souvent qu'une figure et qu'un meuble, réduisant tout à cet honnête positif, attribut particulier des sectateurs de Calvin. Une semblable manière convenait trop à la Hollande du XVIIe siècle, pour n'y pas prospérer ; Pierre van Slingeland (1640-1691) s'approcha si près de Gérard Dow, qu'on l'a souvent confondu avec lui. L'artiste qui est regardé comme son meilleur élève, c'est François Miéris (1635-1681) ; il surpassa le maître par le fini de son exécution, à la condition de restreindre encore et le cercle des objets qu'il peignait et la dimension même de ses peintures, ce qui fit que tout en poussant ce genre à sa perfection,

il en démontra mieux que personne l'impuissance. Gabriel Metzu (1615-1659), moins fini que Gérard Dow, plus vrai que Miéris parce qu'il raffinait moins sur la vérité, est remarquable par un meilleur goût de dessin et par une harmonie plus heureuse. Gérard Terburg (1608-1681) se donna plus de licence dans le choix de ses sujets qu'il prenait assez largement dans les scènes de l'existence domestique. Un élève de ce dernier, Gaspard Netscher (1639-1687), appliqua au portrait toutes ces délicatesses. C'est sous l'influence des mêmes idées qu'Adrien Van Ostade (1610-1685) vint de Lubeck à Amsterdam, où il s'inspira de Teniers, en ajoutant à la manière de son modèle la couleur plus éclatante et l'imitation plus étudiée des Hollandais. Adrien Vander Werf, né en 1659 à Rotterdam où il mourut en 1722, introduisit dans les formes et dans les proportions de l'école de Leyde une sorte de convention froide et doucereuse qui fut le dernier terme de son naturalisme.

Dans l'école de Harlem, le même principe produisit des effets plus heureux à mon gré ; au lieu de ces intérieurs dont Rembrandt avait donné l'exemple aux maîtres de Leyde, on y vit, dans le même temps, le paysage devenir un sujet nouveau d'études et d'émotions. Là se trouva la source d'un art qui, tout en restant fidèle aux lois de la plus scrupuleuse imitation, sut faire parler l'âme de la nature ; ainsi s'exprimèrent les sentiments doux et profonds que les Hollandais nourrissaient encore au milieu de leurs eaux et de leurs pâturages. A la suite de la révolution que les Van Eyck avaient faite dans l'art, en substituant aux fonds d'or des Byzantins les perspectives de la nature, on avait commencé à voir en Flandre, dès les premières années du XVI[e] siècle, des peintres qui, réduisant de plus en plus dans leurs ouvrages l'importance des personnages, et augmentant celle des paysages en proportion, donnèrent naissance à un genre tout entier de compositions. Parmi ces artistes se distinguèrent Joachim Patenier, né à Dinant en 1487, et David Winckebooms (1578-1645), de Malines ; dans leurs tableaux, la nature, peinte d'une couleur de convention et sous des formes fantastiques, paraît encore à moitié enveloppée dans les langes de l'art religieux. Jean Wynantz (1606-1670), le premier, se rendit célèbre à Harlem en consacrant ses pinceaux à la représentation fidèle des accidents de la terre, dans lesquels on avait considéré jusqu'alors plutôt la scène que l'écho des passions humaines. Lui-même il se borna à peindre de vastes plaines, qu'il sentait si vides

encore et si froides, malgré tout son art, qu'il y faisait semer des groupes nombreux par ses élèves, par Philippe Wouwermans (1620-1668) qui excellait à croquer les chevaux, par Adrien Vander Velde (1639-1668) qui avait la spécialité des troupeaux, par un Allemand Lingelbach (1625-1687) qui donnait une tournure toute particulière aux personnages. Nicolas Bergem (1624-1683) a plus d'imagination et de charme que Wynantz ; ses eaux reflètent, à travers les fraîches vapeurs dont elles sont couvertes, je ne sais quels rayons d'une riante lumière qui fait rêver à de plus chauds climats ; l'aspect souvent romantique de ses montagnes témoigne assez des vives impressions qu'il ressentit dans ses voyages; et de l'heureux mélange qu'il fit de ses souvenirs. Jacques Ruysdael (1636-1681) mourut à Harlem sans en être sorti ; on le devine assez à la tristesse de ses ciels, à la sombre couleur de ses terres et de ses bois. Mais quel long et profond voyage cet artiste sublime a fait sous la surface de toutes les choses visibles ! Un buisson, un chemin qui se détourne, un toit qui fume au loin lui servent à faire naître des rêveries sans fin. De l'étroit et humble espace qu'il avait sous les yeux, il s'était composé comme un clavier sympathique dont toutes les touches éveillaient dans son cœur quelque note mélancolique. Sans rien ajouter à la nature, sans rien lui ôter que ce qui est précisément nécessaire pour paraître la mieux imiter, il répandait dans ses paysages les nuances les plus déliées ou les plus énergiques de la douleur humaine. A Munich, combien d'heures j'ai passées devant ses toiles, croyant tour à tour lire les pages les plus amères de Shakspeare, ou entendre les plus plaintives mélodies de Wéber ! Quel objet provoquait toutes ces sensations ? Une plage dont l'œil distinguait les moindres grains de sable, une forêt dont il aurait compté les feuilles. A Dresde, parmi plusieurs beaux ouvrages du même pinceau, j'ai admiré deux pages qui en éclaircissent les mystères : l'une, qu'on appelle *le Cloître*, représente les ruines d'un couvent qu'une eau morne baigne au fond d'un vallon jaunissant, tandis que s'élève au-dessus d'elles une montagne opulente qui oppose, par l'effet d'une volonté indubitable, la force de la nature à la caducité des établissements humains ; l'autre, plus composée encore et célèbre sous le nom de *Cimetière des juifs*, offre, dans une gorge étroite, enveloppée de noirs nuages, éclairée par les rayons rares et froids d'une lune invisible, quelques tombes que dévaste une eau émue de ce sacrilége, et sur lesquelles s'agite le tronc pelé d'un arbre battu par l'ouragan.

Si tous les détails de cette scène sont de la plus expresse réalité, qui ne voit aussi que le peintre en a fait le rapprochement au gré de son génie et qu'il en a modulé les harmonies funèbres sur ses propres souffrances ? Que Ruysdael ait eu un maître ou non, qu'il ait appris son art en s'élevant dans l'atelier de son frère Salomon (1616-1673), ou en étudiant les ouvrages de Berghem, ce n'est point la question ; ce fut son âme qui lui révéla la nature. Un élève de Salomon Ruysdael, Meindert Hobbema (1629-1670) a de tels rapports avec l'illustre frère de son maître, que non-seulement on l'a souvent confondu avec Jacques lui-même, mais qu'on a encore voulu qu'il lui eût servi d'exemple et de conseil. Comme j'ai souvent remarqué qu'il avait plus de luxe dans son deuil, et de moins simples moyens d'émouvoir, j'inclinerais à penser qu'il se modela au contraire sur l'artiste qu'on voudrait lui donner pour élève.

Dans d'autres villes de Hollande brillèrent des paysagistes, qui, sans avoir un caractère aussi poétique, se distinguent cependant par des qualités éminentes. Paul Potter, né à Enkinsen en 1625, mort à Amsterdam en 1654, prêta aux animaux une vie dont on a su imiter les formes, mais dont on n'a pu reproduire le soupir frémissant. Jean Leduc, né en 1626 à La Haye, où il mourut en 1671, fut son élève et son autre lui-même. Albert Kuyp (1606-1667), élevé à Dordrecht par son père, donna à ses tons une chaleur, et à toute sa peinture un relief qu'on trouve rarement dans les œuvres de ses compatriotes. Un disciple de Berghem, Carl Dujardin, né à Amsterdam en 1640, mort à Venise en 1678, est représenté à Munich par quelques toiles qui donnent une idée singulière de son talent; cet artiste, qui égala Paul Potter, sentit se développer en lui, lorsqu'il eut mis le pied sur le sol italien, des facultés toutes nouvelles; sa manière s'imprégna d'un noble sentiment, qui se répandit même dans ses plus petits ouvrages et qui leur donna presque du style. S'il eût vécu, peut-être eût-il ravivé l'école hollandaise, en l'entraînant, par un héroïque effort, vers les hauteurs de la peinture historique. Mais cette école féconde avait déjà accompli sa destinée ; et elle devait bientôt avoir sa dernière expression dans Van Huysum (1682-1749), le célèbre peintre de fleurs. Elle avait commencé par mettre la réalité à la place des divins symboles de la vie supérieure ; puis, dans cette réalité même, elle avait isolé l'homme et l'avait écarté de toutes les circonstances qui pouvaient faire briller dans ses yeux de trop célestes étincelles ; puis

elle avait éliminé l'homme à son tour, pour ne s'occuper que de la demeure de l'homme. Dans cette nature si vaste et où elle avait fait de si belles percées, elle finit par ne plus voir qu'une partie et qu'un détail ; elle s'ensevelit dans les corolles d'une tulipe.

XII.

École de l'Allemagne méridionale.

Les écoles établies dans les principales villes de la Franconie, de la Bavière et de la Souabe, reposaient sur le principe de la peinture ogivale dont nous avons vu que l'école de Cologne donna les plus parfaits modèles à l'Allemagne. Elles éprouvèrent de bonne heure l'influence du mouvement imprimé par les Van Eyck à l'art germanique ; par le caractère de la race énergique et pesante dont elles étaient l'expression, par la condition du sol où elles avaient germé et qui n'avait gardé aucune trace du goût antique, elles étaient nécessairement appelées, comme l'école de Bruges, à développer le côté naturaliste de l'art byzantin ; mais à cet élément elles en joignirent dès l'origine un nouveau qui doit servir à distinguer leur style de tous les autres. A défaut de ce goût pur qui se plait à ajuster des lignes droites, les Allemands ont un penchant inné à façonner des formes sinueuses, à ciseler de riches découpures. Aussi vit-on fleurir, dès le moyen âge, dans leurs plus riches cités, des orfévreries dont nous retrouvons aujourd'hui les derniers vestiges dans les bimbeloteries de Nuremberg. Ce fut le burin d'un orfévre qui trouva la gravure, soit qu'on doive cette invention au Florentin Maso Finiguerra, soit que, d'après les Allemands, il faille l'attribuer à leur compatriote Martin Schœn. Les écoles de la haute Allemagne mêlèrent précisément au principe naturaliste de l'art flamand, les fantaisies familières à leurs joailliers, la science des contours et des ombres engendrée par leurs graveurs.

Martin Schœn ou Schœngauer, connu en France sous le nom du beau Martin, naquit en 1420, à Kulmbach, en Franconie. Il eut

pour maître Lubert Rust dont on ne sait guère que le nom ; il voyagea dans le Brisgaw et dans l'Alsace qui n'était point encore française ; il a laissé à Colmar des chefs-d'œuvre qu'une administration plus vigilante s'empresserait de faire transporter à Paris. Il mourut en 1486. Il était orfévre, graveur et peintre ; la Pinacothèque de Munich possède quatre tableaux de lui dans lesquels on peut faire la part de son originalité et de ce qu'il doit aux Flamands. La plupart des pages qu'on lui attribue à Saint-Maurice sont peintes sur fond d'or ; elles joignent au style doux de la tradition gothique un naturalisme plus savant qu'on voit dégénérer bien vite dans les œuvres de ses élèves. Le musée de Paris contient aussi un petit tableau de la main de Martin Schœn, lequel représente les Israélites recueillant la manne ; on peut voir comment la manière et la couleur des Van Eyck s'y allie avec un artifice de composition et une finesse de détails qui rappellent les procédés de l'orfévrerie.

La célèbre école de Nuremberg se conduisit d'après les mêmes principes. A en juger par quelques tableaux qui sont renfermés dans le musée de cette ville et dans celui de Berlin, et qui portent la date des premières années du xv[e] siècle, elle débuta comme toutes les autres écoles allemandes, par la grâce fine et élancée de l'art ogival. Le maître d'Albrecht Duerer, Michel Wohlgemuth (1434-1519) commença à altérer profondément cette douceur native. Le dessin ressenti des graveurs s'unit à la riche couleur des Flamands dans ses peintures plus grandes en général que celles des artistes gothiques, et en tout plus rapprochées de la nature. Aussi, bien qu'il ait un dessin plus conventionnel que celui de son élève, un coloris plus clair, une composition plus simple et plus nue, une expression plus naïve et plus religieuse, il peut déjà être rangé sans difficulté parmi les peintres de la troisième époque. Il fait des emprunts choisis aux monuments des époques antérieures ; dans un Jugement dernier que j'ai vu au musée de Cologne, il a peint le type du Christ byzantin avec son austère beauté ; dans la grande Passion qui orne l'église de Saint-Sébald, et qui est datée de 1485, il a reproduit les expressions ascétiques de l'art ogival jusque dans la colère des persécuteurs. Dans les autres églises de Nuremberg, à Saint-Maurice, dans la Pinacothèque de Munich, j'ai trouvé des ouvrages où le même maître, tout en conservant l'empreinte encore visible du style, entre plus avant dans la voie de l'imitation. Il partage ces qualités avec deux de ses contemporains,

Martin Zagel et Jacob Walch qui a fait deux beaux portraits de l'empereur Maximilien.

Albrecht Duerer (1471-1528) est un de ces artistes fortunés qui viennent recueillir à temps de longues traditions, et qui, par la puissance de leur génie, donnent aux richesses, qu'ils prodiguent sans les avoir créées, l'apparence de la fécondité et de l'invention. Né dans l'atelier d'un orfévre, il y apprit le dessin et probablement la gravure; à dix-sept ans, il allait se mettre en route pour demander des leçons à Martin Schœn, lorsqu'il apprit la mort de ce maître ; il étudia alors la peinture dans l'atelier de Wohlgemuth; après y avoir passé trois ans, il entreprit un pèlerinage que tous ses pareils regardaient sans doute alors comme le complément nécessaire de leur éducation. Il visita les Pays-Bas et l'Italie, qui étaient les deux pôles extrêmes de l'art. Il était de retour à Nuremberg en 1494; de plus longs voyages le ramenèrent ensuite tantôt à Venise, tantôt à Bruges. Son habileté dans la gravure, qui était la grande nouveauté du temps, le mit en relation avec Lucas de Leyde et avec Raphaël. Comme si ce n'était point assez de tant de partages, il cultivait encore la statuaire, l'architecture, les lettres. Épris d'un goût élevé et délicat pour les idées de son époque, il s'approcha d'Érasme qui les avait conduites avec modération, et de Mélanchthon qui les défendait avec douceur. A l'exemple de sa ville, qui, bien que protestante, garda une sorte de neutralité dans les guerres religieuses de l'Allemagne, on dirait qu'il fut retenu, loin du gros des passions de l'époque, par je ne sais quel sentiment mêlé d'élégance et de scepticisme qui fuyait le désordre et doutait du doute même. Rien de ce qui occupa et troubla son existence ne fut perdu pour son génie qui s'immortalisa en mêlant avec réflexion le savoir qu'il acquit par l'étude et les impressions qu'il reçut de son siècle. Capable de toutes les opérations qui prouvent la finesse, il portait cependant gravé dans son âme comme dans sa personne le caractère de la rudesse et de la force. Il l'a empreint aussi dans ses compositions ; à la différence de son maître qui, au seuil de la troisième époque, conservait le style doux et allongé de la seconde, il semble être remonté, quoique de plus loin, jusqu'au style plein et austère de la première. Au musée de Cologne, on voit un petit panneau où il a représenté un tambour et un trompette d'une tournure si terrible, d'un ajustement si étrange, qu'on dirait qu'ils recrutent pour ces légions de l'abîme, chantées plus tard par Milton dans un langage qui

n'a rien de plus énergique. Aussi quand il voulut représenter sur une muraille de l'hôtel de ville de Nuremberg le triomphe de l'empereur Maximilien, il y peignit des figures symboliques qui font beaucoup plus songer aux sombres mystères de la mort qu'à la cérémonie d'une jouissance publique. A la méthode toute surnaturelle qui lui fit produire ces résultats, aux fantaisies sans limites qu'il emprunta aux ciseleurs, il joignit le soin le plus exact de la nature. La merveille de l'imitation est sans contredit le portrait de Jérôme Holzschuher, qu'on admire à Nuremberg chez les descendants de ce patricien, et où, sans ombre portée, sans reflet, sans lumière, même sans trait, par la seule puissance d'un modèle infini dans ses délicatesses, et irréprochable dans ses masses, l'artiste a fait vivre, respirer, penser son personnage sur la toile. Si l'on en juge d'après les dix-huit pages qui lui sont attribuées dans la galerie de Munich, l'enthousiasme de sa jeunesse fut surtout employé à rechercher la trace de l'école de Bruges, dont il perfectionna le brillant coloris par des finesses toutes nouvelles ; plus il avança en âge, plus au contraire il s'efforça de s'élever jusqu'au style italien ; et c'est deux ans avant sa mort qu'il peignit ces figures d'apôtres si admirablement animées, drapées si largement, qu'on voit à la Pinacothèque. Dans l'intervalle, il étudia les traditions les plus diverses et les plus lointaines, prenant à chacune des écoles de son pays les figures, les gestes mêmes qu'elles avaient trouvés, illustrant ses plagiats au lieu de les déguiser, cherchant jusque dans les manuscrits les anciens modèles byzantins et les reproduisant avec un sentiment profond de la vie moderne, s'imprégnant intimement de la littérature classique, et en exprimant les pensées générales avec les allures tout individuelles de l'imagination allemande, commentant ainsi à plaisir l'esprit des vieux temps avec une intelligence tournée aux choses nouvelles, forgeant indistinctement avec les dogmes chrétiens, avec les idées païennes, témoignages du passé, ces images symboliques qui résument sa vie et celle de son époque, transformé peu à peu par cet usage de la pensée, comme les Italiens l'avaient été par le commerce de l'antique, élevant insensiblement sa manière de la réalité qui lui avait été servi de base à l'idéal que sa nation et la mort lui défendirent d'atteindre entièrement : espèce d'homme mystique enfin, tel qu'il s'est représenté lui-même dans son portrait de la Pinacothèque, n'ayant qu'à mettre la main sur son cœur pour évoquer les puissances invisibles, mais désirant vainement les voir sous leur forme

pure et typique, ne les apercevant jamais qu'à travers le déguisement des êtres particuliers et périssables.

Le caractère commun des élèves d'Albrecht Duerer, c'est de représenter, comme leur maître, ce que j'appellerai la renaissance allemande, en ayant soin d'avertir que par ces mots il faut entendre non pas une certaine invasion de la forme antique, mais l'introduction de l'esprit grec et latin dans la forme tudesque elle-même. Bartholomé Beham (1496-1540), né à Nuremberg, y reçut les leçons d'Albrecht Duerer. Son tableau de *Marcus Curtius* qui est conservé à la galerie de Munich, est d'une belle couleur, d'une composition savante ; mais les Romains y sont représentés avec la tournure et les costumes des Allemands du XVIe siècle. Grégoire Peins, qu'on appelle George Pens (1500-1550), naquit aussi à Nuremberg ; il passa de l'atelier d'Albrecht dans celui de Raphaël ; les ouvrages de sa main qu'on remarque à la Pinacothèque, une *Judith*, et *Vénus et l'Amour*, trahissent évidemment l'influence italienne, bien que profondément empreints encore du caractère germanique. Albrecht Altdorfer (1488-1538) né en Suisse, à Altdorf, dont il avait pris le nom, arriva à Nuremberg, qui était devenue la Florence de l'Allemagne ; c'est le plus renommé des élèves d'Albrecht Duerer. Il a peint une bataille d'Arbelles qu'on voit à Munich et qui passe pour un de ses meilleurs ouvrages ; on imaginerait difficilement un art plus scrupuleux à rendre les moindres détails de l'immense cohue d'hommes et de chevaux qui se mêlent et s'entre-tuent dans sa petite toile ; il est curieux d'y observer les traces de l'opinion qu'en l'absence des statues antiques, les artistes allemands se faisaient de la physionomie et du vêtement des anciens. Hans Schæuffelin (1498-1550) était né à Nordlingen, ville de Souabe, où florissait, dans le courant du siècle précédent, un nommé Frédéric Herlin imitateur habile de l'école de Bruges ; pour lui il se forma auprès d'Albrecht Duerer ; à Nuremberg et à Munich il n'est représenté que par des pages en général très-naïves, d'un caractère doux, d'une couleur chaude, et consacrées à des sujets de sainteté. Sorti du même lieu que Martin Schœn, et surnommé du nom de sa ville, Hans Wagner de Kulmbach (1500-1545), se rendit de bonne heure à Nuremberg ; il passa de l'atelier de Walch dans celui de Duerer. Celles de ses œuvres qu'on trouve à la Pinacothèque représentent des sujets pieux avec un coloris brillant et une grâce souriante ; celles qu'on voit à Saint-Maurice sont d'un style plus austère.

La destinée de l'école de Nuremberg fut de déterminer dans l'art allemand une révolution qui substituât, d'une manière définitive, aux caractères de la seconde époque, les principes de la troisième. Déjà j'ai eu l'occasion de constater l'influence qu'elle avait exercée parmi les anciens maîtres de la Flandre et de la Hollande ; il faut maintenant indiquer rapidement le point où elle trouva les autres écoles de l'Allemagne, et celui auquel elle les conduisit. En Westphalie florissaient à la fin du xv[e] siècle des peintres, dont on voit quelques tableaux au musée de Berlin, et qui, dans les conditions de la forme ogivale, réunissaient une expression énergique à une riche couleur. L'un de ces artistes, Jarénus, peignait, avec une couleur claire, des têtes rondes, sur des corps élancés. Au xvi[e] siècle cette école envoya à Nuremberg son dernier représentant Heinrich Aldegræver (1502-1562), né à Sœst, et qui alla apprendre en Franconie à peindre des portraits qu'on voit à Munich, et des saintetés qui cherchent la noblesse à travers la manière.

Parmi les écoles gothiques instituées dans le bassin du Danube, celle qui sortit des flancs de la cathédrale d'Ulm produisit une série de peintres sur lesquels l'attention s'est portée dans ces dernières années. Bartholomé Zeytbloom, travaillait en 1490, et mourut en 1507. Les tableaux de cet artiste qui sont exposés à Saint-Maurice de Nuremberg, et dans la Pinacothèque de Munich, sont peints sur fond d'or, d'un style sévère, d'une couleur pâle qui s'éloigne également des traditions byzantines et des brillantes innovations de Bruges. Cramer, dont Saint-Maurice possède deux panneaux, se distingue aussi par les qualités élevées de la peinture ogivale, auxquelles il joint une expression plus avancée. Martin Schaffner, dont Munich possède six morceaux, florissait vers l'année 1524 ; il fut le principal honneur de l'école à laquelle il appartient. Il se fait remarquer par une douceur qui rappelle beaucoup plus l'onction des anciens maîtres de Cologne que les artifices des graveurs de Nuremberg. Un artiste qui décora l'église de Fribourg en Brisgaw, et qui était né à Gmunden, dans la patrie du principal architecte de la cathédrale de Milan, Hans Baldung Grün (1470-1545), conserva aussi, comme on en peut juger par trois tableaux exposés à Saint-Maurice, les fonds d'or, le caractère élancé, le coloris sobre de la tradition gothique. Dans les villes de la Bavière, l'école de Nuremberg exerça une influence plus prompte et plus entière. A Landshut, Martin Ostendorfer, dont on voit deux

pages de sainteté à Nuremberg, se séparait déjà de la manière antérieure, par la crudité de son naturalisme et par la chaleur de ses tons. A Ingolstadt, Melchior Feselen, mort en 1538, imitait Albrecht Duerer avec talent. Munich possède de lui un *Siége de Rome par Porsenna*, un *Siége d'Alexia par César*, dans lesquels on trouve tout le fini et toute la singularité de la manière de son maître.

A Augsbourg, Hans Holbein le vieux représente la primitive école gothique arrivant, sous l'inspiration combinée des procédés flamands et du goût des orfévres, à un résultat voisin de celui que produisit Michel Wohlgemuth. Né en 1450, il travailla jusqu'en 1499; au musée de sa ville, dans celui de Nuremberg, à Saint-Maurice, dans la Pinacothèque de Munich, on voit un assez grand nombre de ses peintures dont quelques-unes sont exécutées sur fond d'or, et qui toutes conservent d'une manière remarquable les caractères du style ogival. Parmi ses élèves fidèles, il compta Christophe Amberger (1490-1563), qui se montre à la Pinacothèque à côté de lui.

Mais déjà le style de la troisième époque, grâce aux exemples d'Albrecht Duerer, et à la reproduction des mêmes causes qui l'avaient fait prévaloir à Nuremberg, avait trouvé à Augsbourg un adepte fervent. Hans Burgkmaïr (1473-1549), dont Albrecht Duerer était, à ce qu'il paraît, plutôt l'ami que le maître, approcha de sa supériorité dans la gravure, et égala dans la peinture ses meilleurs élèves. De la main de cet artiste, la Pinacothèque possède, outre plusieurs saintetés et deux portraits, une peinture de la bataille gagnée à Zama par Scipion l'Africain sur Annibal; dans cette page l'impérieux souvenir de l'antiquité s'unit à la plus naïve ignorance de ses formes. A Nuremberg, où l'on trouve un assez grand nombre d'ouvrages de Burgkmaïr, quelques-uns, comme la présentation de Marie au temple, reproduisent les images consacrées par la tradition gothique; d'autres, comme le saint Sébastien, montrent ces figures étranges et rudement déterminées qu'Albrecht Duerer se plaisait à peindre; d'autres encore, comme la grande Vierge du cabinet de M. Hertel, laquelle n'est pourtant datée que de l'année 1508, semblent offrir, par le goût de leurs draperies tourmentées, par la réalité de leurs paysages, par la recherche de leurs airs de tête, le modèle accompli et le dernier terme de la renaissance allemande.

Hans Holbein le jeune (1498-1554), qui a usurpé toute la gloire de ce nom, conserva plus de simplicité tout en poussant son art dans

une voie plus avancée ; quoique les biographes le fassent assez communément naître à Bâle, il vit le jour à Augsbourg ; il fut conduit en Suisse tout enfant, et passa, comme on sait, la plus grande partie de sa vie en Angleterre où il se rendit en 1526. Moins dominé, sur la terre étrangère, par le goût des graveurs et des ciseleurs qui faisaient la loi dans son pays, il put s'approprier plus intimement non-seulement l'esprit, mais encore les formes classiques de la renaissance ; de la sorte, il dépassa Albrecht Duerer dans la carrière que celui-ci avait ouverte. Les inspirations qu'il trouva au milieu des écoles et des presses de Bâle, et dans la familiarité d'Érasme, contribuèrent au progrès qu'il accomplit ainsi sur les dernières limites de l'art allemand. Cependant par l'exacte imitation de la nature que quelques-uns de ses portraits semblent avoir poussée à la perfection, souvent aussi par la tournure de son imagination dont il donna un curieux exemple dans la fameuse *Danse des morts*, il rappelle les caractères essentiels de l'école maternelle. On admire à la Pinacothèque, parmi d'autres ouvrages dus à son pinceau, une magnifique peinture datée de l'année 1517, et représentant avec une pompe toute vénitienne le comte Fugger, qui était alors le prince des banquiers d'Augsbourg ; ce tableau m'a fait penser qu'à l'âge de dix-neuf ans, Holbein avait reparu dans sa patrie, et qu'il venait peut-être alors de faire en Italie un voyage, dont la preuve est écrite dans ses peintures, mais dont je n'ai point vu qu'il ait été parlé ailleurs. Les deux belles pièces, conservées dans la galerie de Dresde, sont d'un artiste qui a eu des relations avec cette école lombarde, formée sous la double inspiration des dessinateurs de Florence et des coloristes de Venise. La Vierge célèbre devant laquelle est agenouillée la famille du bourgmestre de Bâle se rattache visiblement aux pratiques ultramontaines par le choix du type, par la précision des contours, par la vigueur de l'empâtement, par le caractère même de la niche dans laquelle elle est placée ; elle tient néanmoins encore à l'art allemand par la naïveté générale de l'exécution, et par le réalisme un peu superficiel de la physionomie des donataires. Quant au portrait qui a été longtemps attribué à Léonard de Vinci, et qu'on supposait être celui du duc Sforze de Milan, je croirais bien plutôt, à en juger par les délicatesses un peu sèches qu'on finit par découvrir au sein de ses belles masses, qu'il marque le point le plus élevé où Holbein ait été conduit par l'étude des procédés italiens, et qu'il représente un riche joail-

lier allemand ami du peintre, et vivant comme lui en Angleterre.

Cependant les anciennes traditions se perpétuaient à Augsbourg, et on y vit encore briller dans le XVII[e] siècle J. G. Fischer (1580-1643) qui imitait Albrecht Duerer à dérouter les connaisseurs.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

SOMMAIRES

DU DEUXIÈME VOLUME.

DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

DE L'ART

EN

ALLEMAGNE

PAR

HIPPOLYTE FORTOUL

III

BRUXELLES

WOUTERS ET Cᵉ, IMPRIMEURS-LIBRAIRES

8, rue d'Assaut

1844

HISTOIRE DE LA PEINTURE

CHEZ LES NATIONS CHRÉTIENNES

D'APRÈS LES TABLEAUX DES GALERIES DE COLOGNE, DE FRANCFORT, DE NUREMBERG, DE MUNICH, DE DRESDE ET DE BERLIN.

(Suite.)

XIII.

École saxonne.

Dans les églises de Halberstadt, de Halle, de Mersbourg, de Naumbourg, les verrières, les sculptures peintes, quelques rares tableaux gardent les traces que l'art des deux premières époques a laissées chez les peuples saxons. Mais parmi eux, au commencement du XVI[e] siècle, se développa une école qui plus complétement et plus vite que toutes les autres, rompit les lignes du style ogival et prêta au naturalisme des formes où l'ingénuité du caractère s'allie à la largeur de l'exécution.

Lucas Sunder naquit en 1472, près de Kulmbach, dans la petite ville de Kranach dont il prit le nom; attaché de bonne heure à la maison électorale de Saxe, il suivit en Palestine l'électeur Frédéric le Sage, homme lettré et savant, qui eut soin, dit la chronique de Henri Pantaléon, de faire peindre les villes les plus remarquables qu'il visita, et de faire décrire les événements mémorables qui s'y étaient passés. De retour dans son pays, Frédéric fonda à Wittemberg, en 1509, la fameuse université que Luther et Mélanchthon devaient bientôt illustrer. Les études classiques de cette école, et

l'enthousiasme de son fondateur pour tout ce qui appartenait à l'antiquité, agirent vivement sur notre peintre. Frédéric, lié depuis l'enfance avec l'empereur Maximilien, ayant aidé ce prince dans son expédition contre les Vénitiens, il est difficile de croire que Lucas Kranach ne suivit point son seigneur dans une campagne qui devait promettre des merveilles aux imaginations du Nord. Quoique je n'aie vu ce fait indiqué par aucun biographe, je le mettrais volontiers hors de doute; l'un des caractères les plus évidents de la manière de Kranach, est en effet d'ajouter au naturalisme et aux fantaisies de l'école allemande une certaine imitation des Vénitiens, et d'entrer par le coloris dans les formes de la renaissance italienne, comme Albrecht Duerer y avait pénétré par le dessin. Peu après cette guerre de Venise, Luther donna le signal de la réformation dont Frédéric le Sage fut, comme on sait, le premier protecteur, et dont il confia la défense à sa race. Kranach fut aussi un des premiers adeptes des doctrines nouvelles; lié avec Luther, il contribua beaucoup à son mariage avec Catherine Bora; après la mort de Frédéric le Sage il demeura auprès de l'électeur Jean le Constant; et ayant conservé de même l'intimité de l'électeur Jean-Frédéric le Magnanime, il donna un bel exemple de dévouement en partageant pendant cinq ans la captivité de ce prince, que la bataille de Mühlberg avait mis avec le luthéranisme aux mains de Charles-Quint. Presque en sortant de sa prison, il mourut, en 1553, à Weimar qui était devenu la capitale des États amoindris de son souverain.

On n'en saurait douter, en déclamant contre le luxe du culte romain, Luther condamnait implicitement la peinture religieuse; en proclamant ses idées sur le salut, sur l'impuissance du libre arbitre, sur l'inutilité de l'intercession de la Vierge et des saints, sur tout ce qu'il appelait l'idolâtrie de la doctrine catholique, il ferma pour jamais à ses disciples le champ dans lequel les arts plastiques s'étaient jusqu'alors développés. Heureusement il avait appris dans sa jeunesse à jouer de la flûte, et il s'en servait souvent pour chasser sa mélancolie; ce fut sans contredit une des causes qui déterminèrent à admettre dans les temples les accords des instruments et des voix, et à donner ainsi à la musique allemande cette impulsion dont nous avons vu les effets prodigieux. J'ai pu constater de mes yeux, dans quelques-uns des tableaux d'Albrecht Duerer et de ses élèves, sur des figures émues par une étrange expression de doute, l'influence certaine

du luthéranisme; je la retrouve plus encore dans l'anéantissement presque subit où tomba l'art allemand, au milieu du XVIe siècle. Il faut remarquer toutefois que Luther n'a jamais banni formellement la peinture des églises, et que dans celles qui sont consacrées à son rite on conserva les tableaux qui s'y trouvaient; peut-être même l'école fondée par Lucas Kranach les aurait-elle ornées d'un grand nombre d'ouvrages nouveaux, si des opinions plus radicales que celles du père de la réforme n'étaient venues détruire les projets de son peintre.

Lucas Kranach comprit, dès les premières prédications de Luther, que le martyrologe et la liturgie, où les artistes antérieurs avaient puisé le sujet de tant de belles peintures, allaient être interdits aux artistes de la religion réformée; avec une admirable intelligence, il se jeta tout d'abord sur les idées morales du christianisme, comme sur l'aliment qui pouvait entretenir la vie d'un art nouveau. On voit à Wittemberg, à l'hôtel de ville et dans la cathédrale, deux compositions considérables qui sont le résultat évident de cette détermination. La première représente les dix commandements; la seconde consacrée aux sacrements, offre, dans le milieu, la Cène des premiers disciples, source mystérieuse de tout le culte, puis, sur les côtés, le baptême administré par Mélanchthon, la confession donnée par Bugenhagen, au-dessous enfin la parole annoncée du haut de la chaire par Luther lui-même; les principaux actes de l'église évangélique et les plus célèbres commentateurs de l'Écriture sainte complètent cette grande image. On conçoit bien que cette manière de présenter le symbole de Wittemberg pouvait enfanter toute une série de compositions. Mais du vivant de Luther et de Lucas Kranach on arriva à nier, en vertu même du principe qu'ils avaient proclamé, ces commandements et ces sacrements, considérés par eux comme les moyens les plus simples et les plus augustes de mettre l'homme en communication avec Dieu. Leur doctrine morale ayant été ébranlée et transformée, l'école que Kranach avait pu rêver d'établir sur cette base s'écroula, comme les écoles fondées sur le catholicisme étaient tombées partout où l'on avait rejeté la domination de Rome. Le goût de l'apologue et de l'interprétation qui règne dans la plupart des autres pages du peintre saxon, son penchant à reproduire les personnages de la mythologie païenne, la façon tout allégorique dont il les emploie, achèvent, ce me semble, de démontrer avec quelle réflexion soutenue il poursuivait

l'entreprise que les promptes révolutions de ce siècle firent échouer.

Au Louvre, en comparant deux ouvrages fort divers de Lucas Kranach, *le Sacrifice d'Abraham* et le portrait de l'électeur Jean-Frédéric, on pourra prendre une idée exacte de la différence profonde qui existe entre les œuvres presque entièrement gothiques de la première manière de ce maître, et celles qu'il exécuta lorsque Venise et Luther lui eurent révélé des voies nouvelles. Parmi les peintures presque innombrables du même artiste, qui sont répandues dans les galeries de l'Allemagne, il faut se borner à citer les plus remarquables. On distingue, au musée de Cologne, les portraits si souvent répétés des électeurs de Saxe, et un beau et grand triptyque consacré au martyre de saint Sébastien. Le musée de Nuremberg possède la plus précieuse des compositions mythologiques de l'auteur, une Vénus de grandeur naturelle, à peine couverte par un voile transparent, peinte sur un fond noir, avec une couleur rose qui, malgré sa délicatesse, fait involontairement penser aux déesses de Titien. Les contours et le modelé de cette figure sont d'une finesse rare; les yeux fendus, le nez pointu et petit, le coin des lèvres relevé, les cheveux roux appartiennent au type qu'il semble que l'artiste ait invariablement reproduit, mais qu'il n'a jamais autant embelli. A Saint-Maurice, on voit le portrait de Christian II, roi de Danemarck, belle tête souffrante et spirituelle; une petite Descente de croix, dont l'expression est très-élevée et l'ordonnance presque classique; une scène de bouge, dont l'idée semble empruntée aux peintres hollandais et la tournure à Giorgione.

La *Femme adultère*, qui est exposée à la Pinacothèque de Munich, n'est probablement qu'une copie faite par G. Fischer. Le Christ qui occupe le milieu de cet ouvrage est un ressouvenir suprême et adouci du type byzantin; l'adultère est une gracieuse femme allemande, dont les traits, empruntés à la nature, ont été ornés par l'artiste des airs de la poésie; les autres personnages appartiennent au système de l'exacte imitation. Dans le coloris presque fauve qui revêt également les éléments si divers de cette page, il est impossible de ne pas reconnaître l'influence très-marquée de lécole de Giovan Bellini. Une Lucrèce du même pinceau, qui semble faite pour rivaliser avec une Lucrèce d'Albrecht Duerer, se distingue de celle-ci autant par ses teintes plus rousses, que par sa beauté plus naïve. Les autres tableaux de Kranach qui sont à la Pinacothèque, si on en excepte les

portraits des deux réformateurs de Wittemberg, représentent des sujets de la Bible et des évangiles.

Dresde renferme dans sa galerie quelques portraits curieux, entre autres celui de Maurice de Saxe, et plusieurs saintes de la première manière de l'auteur. D'autres villes de la Saxe possèdent des morceaux plus importants de l'artiste national. La cathédrale de Weimar est ornée d'un très-grand tableau moitié réel et moitié symbolique, où, au pied de la croix sur laquelle le Rédempteur expire, Kranach s'est peint lui-même, en noir costume vénitien, remplissant avec Martin Luther et saint Jean l'un des deux côtés de la composition, tandis que de l'autre côté, le Christ lui-même, descendu de l'instrument du supplice, et répété deux fois dans la même page, terrasse les puissances du mal au milieu des fleurs d'une prairie verdissante; sur les volets sont représentés l'électeur Jean-Frédéric, sa femme et ses trois enfants. Dans la sacristie de la même église on voit un triptyque composé de trois portraits où Luther est représenté dans trois grandes phases de sa vie, tonsuré et fervent au couvent des Augustins; puis en gentilhomme, coiffé du feutre, grondant et méditant au château de la Wartbourg; enfin vêtu de la robe de docteur, tenant, à l'imitation du Christ oriental, le livre de vie dans sa main, et tendant avec audace cette tête de taureau qui renversa les barrières dans lesquelles le catholicisme avait parqué son troupeau de peuples. A Erfurt et à Halle on voit d'autres beaux tableaux de Kranach. L'église de Saint-Wenceslas, à Naumbourg, contient un *Sinite parvulos venire ad me*, qui m'a paru être son chef-d'œuvre; le Christ y est représenté embrassant les petits enfants et les réchauffant dans son sein avec une ineffable tendresse; la beauté suave des mères semble modelée sur les types purs de l'Italie et fait un heureux contraste avec la sévérité grondeuse des vieillards; une douce couleur dorée, semblable, j'imagine, à celle que Giorgione et Titien employaient dans leurs premières fresques, couvre toute cette page, où la grâce du Corrége semble s'unir à la chasteté du Pérugin. On trouve dans la cathédrale de la même ville deux grands volets où sont représentées sur fonds d'or, de belles saintes, dont l'expression est pieuse sans archaïsme, le caractère doux sans manière, le modelé scrupuleux sans bassesse, l'ajustement magnifique avec naturel, la couleur brillante avec simplicité.

Le musée de Berlin possède des tableaux où l'on peut suivre le

principales transformations qu'a subies la manière du maître. La *Prière au Jardin des Oliviers* rappelle la naïveté et la richesse des Van Eyck, avec quelque chose de plus large et de plus froid. La *Fontaine de Jouvence* est une allégorie exprimée avec l'apparence familière du costume allemand. *Apollon et Diane*, *l'Amour et sa Mère* sont dans le genre léché dont la Vénus de Nuremberg est le modèle ; une autre Vénus plus belle s'approche davantage des œuvres opulentes de l'école vénitienne.

Le fils de Lucas Kranach (1515-1586) l'aida dans presque tous ses travaux, et continua littéralement ses manières diverses et jusqu'à son nom ; à Saint-Maurice on voit de lui un *David au désert* dont les tons bleus et les lignes naïves appartiennent au style gothique, une *Conversion de saint Paul*, dont les anachronismes semblent empruntés à l'école d'Albrecht Duerer, deux symboles de *la Chute* et de *la Rédemption* qui se rattachent au genre allégorique mis en usage par son père ; ainsi, sans avoir rien ajouté au patrimoine héréditaire, cet artiste emporta dans sa tombe l'école saxonne, qui n'avait compté que deux générations et revêtu qu'une seule forme.

Cependant, à ne considérer les choses qu'extérieurement, on pourrait dire que l'école saxonne eut une descendance dans tous les peintres qui se précipitèrent, après elle, dans l'imitation de la seconde école vénitienne. Ces artistes eurent deux centres principaux, l'un à Munich, l'autre à Francfort près des bords du Rhin qui étaient restés catholiques comme la Bavière.

A Munich il y avait eu au XVe et au XVIe siècle une école barbare qui suivait de loin les traditions gothiques et flamandes. Gabriel Mœchselkircher y florissait vers 1470, et Ulric Füterer de Landshut dix ans après ; en 1500, Jean d'Olendorf était peintre du duc de Bavière. Hans Miélich (1515-1572) a orné de figures plus correctes les beaux manuscrits d'Orlando Lasso, le célèbre musicien de la même cour, Christophe Schwartz, né à Ingolstadt en 1550, mort à Munich en 1594, est, je crois, le premier qui rompit avec cette tradition ; il fut élève direct du Titien. J. Rottenhamer, né à Munich en 1594, alla étudier à Rome, puis à Venise chez le Tintoret ; il revint se fixer à Augsbourg, où il mourut en 1604. Charles Loth, né à Munich en 1632, mort à Venise en 1698, fut une des merveilles de son siècle ; élève de son père Ulric Loth et du Vénitien Piétro Libéri, il fut recherché de son vivant par toutes les cours de l'Allemagne.

Fr. Joachim Beisch, né en 1663, mort à Munich en 1748, imita Salvator Rosa dans le paysage et dans l'histoire.

A Francfort on vit paraître le paysagiste Adam Elzheimer (1574-1620), qui visita l'Italie et y forma le Hollandais Cornélius Poëlenburg (1586-1660); le fameux Joachim Sandrart (1606-1688), qui après avoir été comblé de faveurs en Angleterre par Charles Ier, en Italie par le pape Urbain VIII, vint mourir dans son pays, où on l'a comparé, quelquefois même préféré au Titien : la famille des Roos, tribu nomade d'artistes qui campa dans toutes les cours de l'Europe durant le XVIIe et le XVIIIe siècle, qui embrassa plusieurs genres et prit plusieurs manières au gré de ses protecteurs; le peintre de fleurs Abraham Mignon (1640-1679), qui tressa ses guirlandes, comme c'est partout la coutume, pour couronner la décadence. Il serait inutile de pousser plus loin cette recherche des dernières productions de l'art germanique. Les peuples, qui représentaient en ce temps-là le véritable génie allemand, étaient protestants et sans images; d'un côté ils ne voyaient plus rien de leur vie percer à travers les formes italiennes qui dominaient dans leur patrie; d'un autre côté ils avaient un esprit trop élevé et une condition politique trop indécise pour enfanter quelque chose d'analogue à cette peinture élégante et positive dont la richesse du commerce et l'activité d'une révolution avaient doté le calvinisme hollandais.

XIV.

Hautes époques italiennes.

L'Italie, mise en possession des œuvres antiques par les flottes de ses républiques marchandes et par les fouilles pratiquées dans son propre sol, se trouvait naturellement disposée à développer l'élément idéal dont nous avons constaté la présence au sein de l'art byzantin ; ainsi elle acquit promptement une supériorité irrécusable sur les nations du Nord, qui s'approprièrent au contraire l'élément

réel contenu dans le même art ; je crois cependant pouvoir montrer qu'elle subit, dans les époques supérieures, l'influence marquée des races tudesques, chez lesquelles le principe ogival avait été érigé en système, et qui, en le transmettant aux artistes ultramontains, les aidèrent non-seulement à se débarrasser des langes de la tradition byzantine, mais encore à composer, simultanément avec l'antique, le caractère de leur style nouveau. C'est pour cette raison que j'ai dû placer en dernier lieu, dans ce tableau de la peinture moderne, les écoles italiennes qu'on a l'habitude de mettre au premier rang.

Des deux époques que j'ai précédemment signalées, de l'époque byzantine dont le plein cintre fut le principe, de l'époque gothique correspondante au règne court et peut-être trop vanté de l'ogive, la première seule a été jusqu'à ce jour bien reconnue dans la péninsule. Si on en croyait les critiques qui ont agité ces problèmes, le génie italien aurait substitué, presque sans transition, ses propres types aux majestueuses et pesantes figures qui caractérisent la première époque de l'art chrétien. Une inspection superficielle des écoles ultramontaines justifie cette opinion ; et l'on est porté à se demander si la persistance de la peinture byzantine parmi les peuples méridionaux ne tiendrait pas à celle de l'architecture cintrée qui se maintint assez généralement, sans interruption, au delà des Alpes, et surtout au delà des Apennins. Cependant l'ogive fleurit aussi sur le sol italien ; si les monuments qu'elle y a formés ont été jusqu'à ce jour négligés, voici venir le temps où ils attireront peut-être une admiration qui aura besoin d'être contenue. La seconde époque de l'art moderne a dû laisser des traces parmi les peuples du Midi comme parmi ceux du Nord ; mais chez les premiers, non plus que chez les seconds, elle ne doit point dérober la vue des deux autres époques. Le grand problème qu'elle présente est celui de savoir si l'ogive qui l'a constituée est née en Italie par la force même des choses, ou bien si elle y a été apportée du dehors. Le Christ ogival qu'on admire dans les sculptures de la cathédrale de Reims se retrouve dans les peintures de l'école de Florence, et jusque dans celles de Raphaël. Faut-il expliquer cette merveilleuse rencontre par une concordance nécessaire, ou par une transmission réelle ?

Il y a vingt ans, quand on avait prononcé le nom du Florentin Cimabue, on avait satisfait la curiosité des esprits les plus désireux de connaître les origines de l'art moderne. Depuis lors, on s'est avisé

que Pise et Sienne, qui avaient devancé Florence dans la voie du commerce et de la politique, avaient bien pu aussi la précéder dans celle des arts. Ce fut le point de départ de recherches nouvelles qui se sont concentrées dans la Toscane, et qui ont abouti à montrer dans Sienne le berceau de la peinture italienne, dans Pise celui de la sculpture. Je ne pense pas qu'on ait eu tort d'enlever ainsi à la ville des Médicis l'initiative évidemment exagérée qu'on lui attribuait autrefois; mais a-t-on poussé assez loin les investigations? Pourquoi les avoir bornées à la Toscane? Pourquoi ne les avoir pas continuées dans le nord de l'Italie? Puisqu'on avait pris l'histoire pour guide, pourquoi ne s'être pas souvenu que c'était là qu'avait battu pour la première fois le cœur de ce beau pays? Pourquoi ne s'être pas rappelé que deux fois la ligue lombarde donna le signal de la liberté et de la civilisation italiennes?

Quel est le caractère de cette école de Sienne dont la critique actuelle a revendiqué les droits méconnus? La Pinacothèque de Munich possède une tête de Vierge et un ange Gabriel de la main de Guido Senese, le plus ancien de ces artistes retrouvés, celui qui concourut à la décoration de la cathédrale, celui dont le nom se rattache à une peinture datée de 1221, achevée par conséquent près de vingt ans avant la naissance de Cimabue. Ces deux morceaux sont peints sur fond d'or et portent tous les signes de la manière byzantine, dont ils ne se distinguent que par une douceur naissante, et par un premier effort tenté pour rapprocher de la nature italienne les rudes et sombres types des Grecs. Telle fut, en effet, la marque distinctive de Bonamico, de Parobuoi, de Diotisalvi, de Duccio enfin qui couronna cette génération, et qui fut, pendant la dernière moitié du XIII[e] siècle, le rival de Cimabue. La seconde génération des peintres siennois, qui embrasse le XIV[e] siècle, et qui compte Taddéo di Bartolo, Ambrogio, Pietro di Lorenzo, Simone Memmi enfin, sa plus grande gloire, développe la douceur native de l'école, sous des formes toutes nouvelles qu'elle a empruntées au Giotto.

Au XII[e] siècle, à l'époque même où naissait Guido Senese, en creusant les fondements de la cathédrale de Sienne, on trouva le groupe des trois Grâces qu'on voit encore aujourd'hui dans la sacristie de cette église : ces déesses présidèrent à l'enfantement de l'art de l'Italie moderne, comme elles avaient réglé le développement de celui de la Grèce antique ; elles communiquèrent aux maîtres siennois une

aménité inconnue aux Byzantins, et cette grâce pittoresque qui, tout en faisant pressentir un type de beauté universelle, a encore le charme piquant d'une forme particulière. Le byzantinisme modifié par les premiers et naïfs reflets de la grâce antique, voilà le point de départ de l'école de Sienne ; mais dans Simone Memmi, comme dans Giotto, il y a autre chose que la renaissance de l'antiquité.

L'école de Pise a une origine analogue. Les colonnes antiques, les bas-reliefs grecs avec lesquels les Pisans lestaient leurs vaisseaux sur les côtes de l'Asie mineure, leur fournirent les matériaux et l'idée de la cathédrale qu'ils firent élever, au commencement du XIe siècle, par un arthitecte nommé Buschetto, né dans l'île de Dulychium. Ce Grec amena, sans aucun doute, avec lui des peintres de son pays, qui n'eurent pourtant point, à ce qu'il paraît, de nombreux imitateurs en cet endroit; mais les sculptures antiques qu'il sut enchâsser dans son monument formèrent à la longue des élèves remarquables. Au commencement du XIIIe siècle, avant la naissance de Cimabue, Nicolas de Pise s'était déjà rendu célèbre par les sculptures et par les constructions dont il était l'auteur, et où l'on retrouve des traces d'une imitation naissante de l'antique; son fils Giovanni, qui bâtit le Campo-Santo dans les premières années du XIVe siècle, se montra le digne héritier des talents et du goût de son père. Vasari ajoute assez légèrement que dans quelques-uns de ses ouvrages, Giovanni employa plusieurs Allemands à qui le pape Boniface VIII confia ensuite de nombreux travaux de sculpture et d'architecture à Saint-Pierre et à Civita-Castellana. Les petites ogives qui sont inscrites dans les pleins cintres du Campo-Santo ne seraient-elles pas l'œuvre spéciale de ces Allemands? Dans le monument lui-même, qui autour de la terre sépulcrale rapportée d'Orient, jette ses arcades romaines ornées de broderies gothiques, il me semble voir une excellente image de la diversité des éléments qui entrèrent dans la formation de l'art italien.

Vasari est plein d'indications, peu remarquées jusqu'à ce jour, sur l'influence exercée en Italie par les artistes allemands durant le moyen âge. Il parle de Buono, qui, après avoir enrichi Ravennes de constructions au milieu du XIIe siècle, paraît successivement à Naples, à Venise, à Florence, à Pistoja, à Arezzo, laissant çà et là des édifices et des statues *gothiques*. Il attribue le meilleur goût qui parut ensuite dans les monuments de la Toscane, à un Allemand nommé Guglielmo, qui commença en l'an 1174 l'érection du campanile de Pise, sur un

terrain qu'il ne connaissait pas bien, et dont l'affaissement détermina bientôt l'inclinaison de l'édifice. Au style qui règne dans les constructions de ces maîtres, il est aisé de juger qu'ils appartiennent à la première époque de l'art moderne ; mais je croirais volontiers qu'il est question du principe de la seconde époque dans le passage où le biographe raconte que Giovanni de Pise, appelé à Pistoja pour y sculpter une chaire, avait à lutter contre un Allemand qui venait de terminer, dans l'église de *San Giovanni Evangelista*, une chaire, objet d'étonnement pour les Italiens.

Poursuivons à travers l'histoire de l'architecture cet art qui renferme et règle tous les autres, les obscures origines de la peinture. Quel est le véritable fondateur de l'art florentin? C'est maestro Jacobo, qui, après avoir erré aussi par toute la péninsule, construisit, sur la montagne d'Assise, foyer des dévotions et de l'art du moyen âge italien, cette double église de Saint-François, où il éleva sur un rez-de-chaussée byzantin un premier étage ogival, afin de rendre témoignage aux deux époques entre lesquelles il était comme suspendu. Rendu célèbre par ce magnifique ouvrage, il fut attiré à Florence, où il mourut en 1262, après avoir vu son nom changé pour celui de Lapo, par l'usage du diminutif toscan. On sait, dit M. Quatremère de Quincy, que ce maestro Jacobo était Allemand d'origine. Arnolfo di Lapo, c'est-à-dire Arnolphe fils de Lapo, apprit, au dire de Vasari, à dessiner chez le Cimabue, ce qui signifierait qu'il était un grand architecte avant de connaître le dessin ; car, à la mort de son père, et n'étant âgé que de trente ans, il jouissait déjà d'une haute réputation, et, à cette époque, Cimabue, plus jeune que lui de huit ans, et n'en ayant par conséquent que vingt-deux, était sans doute encore l'élève timide des Byzantins. Arnolfo di Lapo est considéré, à juste titre, comme le père de la renaissance; mais dans la cathédrale de Santa-Maria del Fiore, qui lui a valu cette gloire, au milieu d'une ordonnance presque antique et toute toscane, il employa l'ogive, dont sans doute Jacobo avait introduit le système en Italie, et qui exerça une influence décisive sur l'école de Florence.

Que serait-ce donc si je poursuivais ces recherches dans le nord de la péninsule? La basilique de Venise et la cathédrale de Milan indiquent clairement, aux deux extrémités de la Lombardie, les deux origines principales de l'art de ce pays. Si le génie de Byzance brille dans les coupoles de Saint-Marc, celui des races tudesques s'élance

librement vers le ciel avec les innombrables aiguilles du dôme des Visconti. Qui a donné le plan de ces élégants palais qu'on admire dans toutes les villes intermédiaires, jusque dans Venise même, et dont les ogives, enlacées aux balcons et aux fenêtres, semblent autant de fleurs gothiques épanouies sur une tige orientale? Assise aux bords de l'Adige, Vérone est demeurée jusqu'à nos jours une citadelle germanique à l'entrée du sol italien ; elle dut être l'arsenal des arts aussi bien que des armes de l'Allemagne. On y remarque en effet sur les murs de la basilique de Saint-Zénon qui date du XIe siècle, des peintures qui sont supérieures non-seulement à celles de Cimabue, mais peut-être à celles de Giotto lui-même. Les lignes de ces pâles et maigres fresques ont toute la beauté délicate et élancée des œuvres les mieux caractérisées de la seconde époque du moyen âge. Scipion Maffei, qui a illustré sa patrie au dernier siècle par les talents les plus divers et les plus élevés, a reconnu au bas de ces ouvrages la date de l'année 1238 ; et comme Cimabue ne naquit que deux ans après, il en conclut que Vérone avait enseigné la peinture à Florence. Si Maffei avait considéré qu'en 1238 l'empereur allemand Frédéric II était encore maître de Vérone et d'une grande partie de l'Italie, il aurait peut-être compris qu'il était plus important et plus sérieux de se demander si l'école de Vérone et celle de Florence n'avaient pas, toutes deux, reçu l'influence commune d'une principe étranger.

La Germanie est poussée sur l'Italie par un mouvement irrésistible et presque continu ; elle y jeta les Cimbres dès le VIIe siècle de la république romaine ; elle y vomit, au Ve siècle de l'ère chrétienne, le déluge de barbares qu'elle tenait suspendu dans ses flancs, et dont elle épancha les cataractes de siècle en siècle, jusqu'à ce que Charlemagne lui-même descendit sur cette terre antique pour y restaurer la domination tudesque au nom même de la civilisation de l'antiquité. Lorsqu'au bout de deux siècles le sang de ce grand homme s'y fut affaibli comme en France, c'est elle qui y reparut dans la personne de l'empereur Othon, lequel s'étant ouvert un chemin par la possession de Vérone, réunit, au Xe siècle, la péninsule à ses autres États ; c'est elle qui, pendant le XIe siècle, vint avec Henri IV y disputer à Grégoire VII le commandement de l'imaginaire empire auquel Charlemagne avait donné deux chefs ; c'est encore elle qui, au XIIe siècle y envoya ce Frédéric Barberousse qui marqua son passage par de si terribles vengeances, par de si magnifiques fondations ; c'est toujours

elle qui, au commencement du XIIIe siècle, y poussa Frédéric II, et qui, lorsque ce prince en fut chassé par la seconde ligue lombarde, y laissa dans toutes les provinces, dans toutes les cités, dans toutes les familles, ces Gibelins implacables, qui conspirèrent pour elle durant trois siècles, au milieu du massacre de leurs concitoyens et de la ruine de leur patrie. Tant d'armées, tant de princes, purent-ils descendre dans la péninsule sans y jeter la semence de leur esprit, et plus tard sans y porter le germe des arts qu'on cultivait au nord des Alpes? Pour suivre des plans si constants, pour soulever des passions si vivaces, ne fallait-il pas que l'Allemagne eût alors, au moins sous le rapport de l'autorité et des richesses qu'elle enfante, une civilisation supérieure à celle d'Italie, dont les petites villes, isolées dans leurs franchises particulières, n'avaient point encore l'émulation et les débouchés d'où vinrent bientôt leurs rapides accroissements.

Mais est-ce dans le sein de l'Allemagne qu'a été constitué le système ogival dont je cherche les traces en Italie? Est-ce l'Allemagne même qui l'a transmis la première et directement à la péninsule? Lorsque Vasari appelle *tedeschi* les artistes qui traversaient les Alpes et les Apennins au XIIIe et au XIVe siècle, veut-il dire qu'ils venaient réellement des provinces germaniques, ou bien seulement que le sang tudesque coulait dans leurs veines? Ne se sert-il pas du nom de gothique, comme Jules II employait celui de barbare, pour désigner collectivement toutes les races vivant au nord de l'Italie? Questions difficiles, que l'amour-propre des nations complique encore, et sur lesquelles j'espère cependant répandre quelque jour. En ce moment, toutefois, il suffira de les avoir réservées, et de rappeler que je me propose ici d'étudier non pas l'origine du système ogival, mais son influence sur la peinture italienne.

XV.

Écoles florentines.

On nous peint Cimabue (1240-1300), comme un fils de noble famille, entraîné vers la peinture par une vocation irrésistible, formé successivement par les Grecs qui travaillaient à Florence, et par des

2.

artistes de Pise, tournant un beau jour son regard de ses modèles vers la nature, s'indignant de ne la point retrouver dans les pesants symboles que son pinceau avait appris à tracer, prenant alors l'héroïque résolution de s'approcher d'elle, mais écrasé par cette forme byzantine, la seule qu'il connût, ne pouvant en secouer le fardeau, et aboutissant tout au plus à dessiner des yeux, des lèvres et des nez plus vrais, dans les contours inéluctables de l'art oriental. Nous acceptons entièrement cette interprétation : la Vierge peinte sur fond d'or que la Pinacothèque possède, et celle qu'on peut voir au Louvre n'ont rien qui s'écarte sensiblement des types de la première époque byzantine.

Giotto paraît et change la face de l'art italien. N'eut-il donc point d'autre maître que le Cimabue? Les biographes ne nomment que celui-là, et nous réduisent à chercher dans la vie et dans les œuvres du véritable fondateur de la peinture florentine, les secrètes origines de son génie. Angelus di Bondone, c'est le nom véritable de notre artiste, naquit en 1276, d'un laboureur, à la villa de Vespignano, à quatorze milles de Florence. Pâtre, il fut révélé par un hasard à Cimabue, qui le prit dans son atelier. Il commença à se signaler dans la ville même, puis il alla exécuter dans l'église d'Assise des peintures dont le Dante lui avait inspiré le dessin, et dont l'architecture du lieu lui dicta le style. Avec un admirable goût, où l'intelligence revendique sa noble part, il peignit des compositions symboliques dans les arcs byzantins de la chapelle inférieure; il encadra, dans les ogives du sanctuaire supérieur, des scènes légendaires où la vie se produisit sous des formes à la fois plus réelles et plus élancées. Ayant ainsi fermé le champ de l'époque antérieure, et ouvert celui d'une ère nouvelle, il fut appelé à Pise, et employé à décorer *Campo-Santo* ; il put y rencontrer les artistes tudesques que Giovanni Pisano avait accueillis; il dut les retrouver encore à Rome, où il orna la tribune, la sacristie et le pourtour de Saint-Pierre. De Rome, il fut emmené par le pape Clément V à Avignon, dans ce pays de France qui renferme les plus beaux et les plus nombreux ouvrages de l'architecture ogivale, et qui devait avoir aussi ses peintures gothiques. Il fut ensuite convié par les Scaligers à peindre une chapelle de Padoue, et à séjourner à Vérone, où il s'aboucha avec l'école locale qui conserva jusque vers la fin du XVIe siècle quelque chose de son germanisme primitif; il fut attiré à Ravennes par le Dante, qui ne tarda pas d'y terminer son

double exil. Bientôt à Naples, il peignit des sujets de l'Apocalypse dont le Dante lui avait probablement aussi indiqué les sujets. C'est à cette époque, s'il en fait croire Vasari, que le génie de Giotto prit son entier développement. A Rome, à Rimini, à Ravennes, à Florence où il séjourna quelques années, à Padoue et à Verone où il retourna, à Milan où il parut, il exécuta alors ses plus beaux ouvrages. Il est donc à penser qu'il tira un grand fruit des inspirations et des modèles qu'il rencontra dans ses nombreux voyages.

Si l'on pouvait douter du caractère des modifications qu'il subit, on en trouverait un indice certain dans le campanile de la cathédrale, que deux ans avant sa mort, en 1334, il fut chargé de construire aux frais de la république de Florence. Dans quel style conçut-il cet édifice célèbre? C'est Vasari qui répond : *Dans le style tudesque de l'époque.* Il y avait alors près de cent ans que l'Allemand Lapo s'était établi à Florence; il y avait près d'un demi-siècle que son fils Arnolfo di Lapo avait dessiné le plan de la cathédrale; mais le monument de Giotto est plus gothique encore que celui d'Arnolfo; et l'on sait quel étonnement éprouva à sa vue Charles-Quint, qui était pourtant habitué à l'efflorescence de l'architecture des Arabes et de celle des Flamands.

Quelle hésitation pourrait rester dans l'esprit de celui qui a vu à Padoue les peintures de la chapelle de l'*Annunziata?* Les figures tracées sur les murs de ce sanctuaire offrent sans doute une harmonie qu'on ne trouve dans aucune œuvre du génie germanique, je ne sais quoi de coulant, de souriant, d'élégamment animé, qui trahit déjà l'étude et l'imitation de l'antique; mais où ont-elles pris ces formes sveltes et déliées qui constrastent si fort avec les luords fantômes des Grecs et de Cimabue? cette expression rêveuse et profonde que l'antiquité ne connut jamais? ces types consacrés par l'imagination des peuples du Nord, et qui furent dès lors adoptés par l'imagination italienne?

Tant que Cimabue n'avait eu sous les yeux que les formes de l'art byzantin et celles de la nature, ne connaissant pas d'intermédiaire entre ces deux termes, il était demeuré captif dans ses antiques liens, avec le douloureux et stérile sentiment de leur gêne. Tant que les Siennois et les Pisans n'avaient eu, pour s'affranchir des types orientaux, insuffisants au gré de leurs sensations nouvelles, d'autres exemples que ceux de l'antique, ne trouvant pas de transition immédiate

pour passer de l'un à l'autre de ces deux systèmes, ils étaient aussi demeurés les esclaves du premier. Mais lorsque Giotto eut découvert dans la peinture ogivale un dérivé de l'art oriental, il s'en servit comme d'une voie qui le conduisit facilement, et par des changements ménagés, à l'étude de la nature et à celle de l'antique, double désespoir de ses devanciers. Je l'ai montré, l'Allemagne a extrait du sein de l'art byzantin le naturalisme qui y était contenu; mais avant de pousser cette méthode aux conséquences qui remplirent la troisième époque, elle avait, dans la seconde, par un effort naturel de l'esprit occidental, composé tout un ensemble de figures où l'imitation était encore soumise à certains caractères généraux et préconçus. Par cette subordination qui est la source du style, par la maigreur même de ses galbes, l'art gothique a des rapports évidents avec l'art grec ; par l'expression de ses visages, il s'en éloigne et s'élève au-dessus de lui. Giotto avait des modèles de l'un et de l'autre de ces deux arts, et il trouva le point où il pouvait les unir pour satisfaire les penchants déjà complexes de son siècle. Sa gloire et les immenses progrès qu'il fit faire à la peinture consistent donc en ce qu'il détermina, dans la péninsule, le passage de l'époque *dorienne* à l'époque *ionienne*, et qu'il composa le principe de celle-ci par la fusion de l'élément ogival, avec une moindre part de l'élément antique qui devait prévaloir peu à peu en Italie, et y amener insensiblement une révolution dernière. Cette interprétation explique non-seulement toute l'histoire des écoles ultramontaines, mais encore la merveille de ces Allemands qui, de nos jours, sont allés réveiller dans son tombeau l'art chrétien de l'Italie, et qui en ont si bien mêlé les images avec celles qu'ils avaient empruntées à l'art de leurs ancêtres, que je ne voudrais pas, à la rigueur, d'autre preuve de la fraternité des vieux peintres de Cologne et des vieux peintres de Florence.

Les musées de l'Allemagne offrent des témoignages éclatants de la transformation que Giotto opéra dans la peinture italienne. La galerie de Berlin renferme beaucoup d'ouvrages antérieurs à ce changement, beaucoup de ceux qui en portent la trace. Les premiers, qu'ils appartiennent à l'école de Pise ou à celle de Florence, sont encadrés dans des compartiments carrés, quelquefois ronds ; ils sont presque entièrement exécutés avec l'or qui brille toujours dans les fonds, et qui reparaît dans les figures pour former les traits du dessin et les plis de la draperie. Si parfois, à défaut du paysage qu'on n'y voit jamais, ils

admettent une décoration monumentale, ils l'empruntent à l'architecture cintrée, dont les proportions retrouvent ordinairement dans les corps des personnages, toujours dans les têtes graves et fortes. Les seconds, au contraire, sont entourés de cadres découpés en ogives; ils ont banni l'or non-seulement de la circonscription des figures, mais encore de la plus grande partie du fond, qui commence à recevoir quelque décoration naturelle. S'ils ne font pas servir l'ogive au plan fondamental des édifices, ils l'emploient toujours comme ornement de détail, surtout dans les trônes des Vierges, où ils la mêlent aux trèfles; quant aux personnages, ils leur prêtent des formes élancées, des têtes ovales, des yeux fendus, une expression douce et souriante. Les premiers tableaux appartiennent au XIIIe siècle; les seconds datent du XIVe.

Ce n'est même qu'à la fin de ce siècle que l'ogive semble avoir tout à fait entraîné l'école siennoise dans les voies nouvelles. Né à Sienne, Simone Memmi (1284-1344) vécut, comme Giotto son contemporain et sans doute son ami, dans de continuels voyages; par la vérité de ses portraits, par l'élégance de ses figures, il se range au nombre des artistes distingués de la seconde époque. Ambrogio di Lorenzo, qui florissait à Sienne vers l'année 1342, compte au musée de Berlin une scène légendaire qui se distingue par la naïveté de l'imitation, par la candeur des airs de tête, par la virginité du style. Barna, qui florissait en 1370, et qui est mort en 1380, est représenté, dans la même galerie, par une Madone dont le trône est tout brodé d'ogives, et qui joint encore à la finesse giottesque un élément plus terrible et plus ancien. Taddeo di Bartolo, qui était élève de Bartolo di Fredi, et qui florissait en 1401, peignait la Vierge sous les formes popularisées par Giotto; le Christ sous celles que les Byzantins avaient consacrées. Les deux frères Sano et Lorenzo di Pietro, qui vivaient au commencement du XVe siècle, annoncent déjà, par leur caractère plus dur et plus commun, la décadence de l'école natale; comme si la fin de cette école voulait en rejoindre les commencements, Matteo da Siena, qui travaillait de 1462 à 1491, revenait volontiers à la gravité de Cimabue.

A Florence même, Taddeo Gaddi (1300-1366), élève direct de Giotto, affermit la révolution que son maître avait faite; il acheva le campanile de Santa-Maria del Fiore, et se distingua par l'expression qu'il sut donner aux physionomies. Il est représenté, dans la galerie

de Berlin, par trois panneaux où les ornements et le caractère de l'art ogival sont répandus à profusion. Il forma Agnolo Gaddi (1327-1389), son fils, qui imprima un grand caractère à ses figures. Les deux Orcagna, disciples du Dante autant que de Giotto, portèrent la nouvelle manière florentine dans ces fameuses peintures du Campo-Santo de Pise, où respire encore l'énergique et sombre sentiment de la période byzantine. Spinello (1308-1400), de la petite ville d'Arezzo, à qui l'on donne pour maître Jacopo da Casentino, offre, dans six compositions conservées au musée de Berlin, tantôt le caractère de l'époque cintrée, tantôt celui de l'époque ogivale. Antonio le Vénitien (m. 1383) transporta l'ardente couleur des mosaïstes de son pays dans l'école de Giotto, que la fresque avait habituée à un coloris plus pâle et plus blond. Stephano de Florence, faisant un autre pas vers le naturalisme, pressentit le besoin de la perspective. Stephano Tomaso (1324-1356) fut surnommé le Giottino, parce que, dans la féconde époque qui suivit la mort du Giotto, il reproduisit avec habileté les qualités de cet artiste éminent. Gherardo Starnina (1354-1407) se rendit remarquable par une science de dessin inconnue avant lui, et annonça tout ce qui allait suivre. Quiconque aura pu voir les œuvres de l'école que ce dessinateur couronna, et les comparer à celles qui signalaient au même temps l'école du bas Rhin, ne doutera ni de leur similitude, ni des rapports de leurs origines.

A la fin de XIVe siècle, s'éleva à Florence une génération qui subordonna et sacrifia de plus en plus à des principes nouveaux les traditions du style ogival. L'architecte Brunelleschi (1377-1444), formé par les professeurs de mathématique qui s'étaient établis dans sa ville, par les ruines de Rome qui devenaient dès lors un objet de curiosité et d'étude, donna l'admirables modèles où le génie de l'antiquité brillait dans des formes majestueuses et libres. Le sculpteur Donatello (1383-1466) trempa son art aux mêmes sources, sans pourtant lui rien faire perdre encore de sa simplicité. Un autre sculpteur, Lorenzo Ghiberti (1378-1456), qui aux leçons de Starnina avait joint celles des orfévres répandus aussi dès lors en grand nombre à Florence, s'avança davantage vers l'imitation de l'antique, et exerça une influence plus décisive. Les Médicis enfin, qui commençaient à se placer par le négoce, par le faste, par le goût, à la tête de la république, et qui demandaient pour leurs palais des pein-

tures en l'honneur de l'antiquité partout renaissante, contribuèrent à modifier les tendances de lart. Lorsqu'au milieu du xve siècle, les Grecs échappés à la prise de Constantinople, offrirent à l'Italie leurs manuscrits et leur science, pour prix de l'hospitalité qu'ils imploraient, ils ne donnèrent point, comme on le croit généralement, le signal de la renaissance ; le Dante et Giotto l'avaient inaugurée, dès le commencement du xive siècle, sous des formes propres au christianisme; et avant que ce même siècle fût arrivé à son terme, Brunelleschi, Ghiberti et les Médicis l'avaient rendue maîtresse absolue, en ouvrant pour l'Italie le seuil de la troisième époque.

L'artiste qui, le premier, appliqua ces nouvelles dispositions à la peinture, se nommait Paolo Uccello (1389-1472). Élève d'Antonio le Vénitien, il avait appris de l'Helléniste Manetti les lois de la perspective linéaire dont il passe communément pour l'inventeur ; par cette découverte, il acheva de faire descendre sur terre et d'assujettir à la réalité l'art qui avait jusqu'alors poursuivi ses rêves et inscrit ses symboles dans le ciel éclatant et indéfini des Byzantins. Du reste, il avait sans cesse sous les yeux le portrait de Brunelleschi et celui de Donatello ; il orna le palais des Médicis de peintures d'animaux, dont il avait des volières pleines, et dont il tira son surnom. Son contemporain Massolino da Panicale (1378-1415), élève de G. Starnina et de L. Ghiberti, était orfévre, sculpteur et peintre, comme le second de ses maîtres; avec lui commença, au sein de l'école florentine, une tradition particulière que nous allons voir se développer sans interruption jusqu'à Michel-Ange. Elle consista, comme celle de Nuremberg, dont les adeptes ont de singuliers rapports avec les siens, dans ce sentiment accusé de dessin qu'enfante l'orfévrerie, et dans cette distribution plus savante des clairs et des ombres que la pratique de la gravure dut enseigner; elle ajouta à ces deux qualités une intelligence et une imitation plus habiles de l'antique. Massolino alla à Rome, y étudia les chefs-d'œuvre que la terre restituait tout à point au génie humain, revint à Florence, aida Ghiberti dans la confection de ces fameuses portes du Baptistère auxquelles tous les grands talents de ce siècle touchèrent, et entreprit, dans l'église des Carmes, les peintures de l'histoire de saint Pierre, qui, lorsque Masaccio les eut achevées, décidèrent la révolution annoncée par Paolo Uccello. Tommaso di San-Giovanni, surnommé le Masaccio (1401-1443), recueillit, comme il arrive souvent, le fruit

des travaux de Panicale, son maître. Il emprunta quelque chose à toutes les formes de son temps, à l'architecture son goût et sa grande ordonnance, à la sculpture et à l'orfévrerie leurs reliefs, leur dessin ressenti, le jeu riche de leurs lumières, et il composa avec ces éléments un ensemble parfait qui est demeuré jusqu'à ce jour comme le type même de la peinture moderne. La Pinacothèque de Munich possède quatre pages de cette main que le poison glaça avant l'âge.

Alessio Baldovinetti (1425-1499), dont j'ai vu des pages curieuses à Munich et à Berlin, avait été élève de Paolo Uccello avant d'être celui de Masaccio. Au plaisir qu'il prend à dessinér des commencements de paysage dans ses fonds, à sa manière encore rude, on reconnaît que les leçons du premier maître n'ont point été effacées en lui par celles du second. Il eut pour élève un orfévre, Domenico Corradi (1449-1493), que son goût pour les fleurs de son premier métier fit surnommer le Ghirlandajo. Celui-ci, dont on peut voir au Louvre une page admirable, est représenté à Munich et à Berlin par de nombreux ouvrages, où l'on distingue le beau caractère de la renaissance mêlé à de fréquents souvenirs des époques antérieures, et la double tendance de ce noble style florentin qui ne redoute ni l'âpreté ni la vie. Ghirlandajo fut un des grands artistes du xv[e] siècle; il appartient, on peut le dire, à la plus glorieuse génération de Florence, à celle qui fut complice de la splendeur de Médicis, et qui alla révéler à Rome, soumise à d'autres traditions, la puissance d'un art nouveau. Pour lui, il eut encore un autre honneur, il fut le maître de Michel-Ange.

Parmi les élèves directs de Masaccio se distingua Fra Filippo Lippi (1400-1469). Ce moine fougueux, non content d'avoir enlevé une novice du couvent des Carmes, eut encore l'audace de substituer le portrait de sa maîtresse au type de la Vierge que l'art avait jusqu'alors transformé sans le profaner. Berlin possède de lui deux pages où l'on voit l'expression s'amoindrir considérablement, le contour gagner en finesse, le paysage acquérir de la pompe et de l'étendue. Alessandro Botticelli (1437-1515), avant d'entrer dans l'atelier de Filippo Lippi, avait été orfévre, comme le Ghirlandajo, avec lequel il travailla à la première décoration de cette chapelle Sixtine, qui sembla être, dans Rome, une propriété héréditaire du genre florentin; comme le Ghirlandajo il se fit aussi remarquer par une vigueur qui n'excluait pas l'habileté, quoiqu'elle fût poussée presque

à la rudesse. Il est représenté à Dresde par une Adoration des Mages dont le dessin et les draperies, modelés sur les travaux de son premier métier, ressemblent aux œuvres de la troisième époque allemande ; à Berlin, par une Vénus qui rappelle celles de Lucas Kranach. Il forma l'enfant né des passions de son maître, Filippino Lippi (1460-1505), qui, plus sec encore dans sa couleur, plus affecté dans ses expressions, donna un soin particulier à ses paysages. Un autre imitateur de Filippo Lippi, grand amateur de grottes, de mers et de montagnes, Andrea di Castagno (1406-1480), que son humeur noire fit surnommer *dell' impiccati* (des pendus), couronna par un crime odieux un progrès important qu'il effectua au sein de l'école florentine. A cette couleur pâle, et quelquefois crue, que l'habitude des fresques, peut-être aussi l'exemple des vases antiques, avaient maintenue depuis Giotto, il fit succéder un coloris plus vif et plus chaud. Antonello da Messina (1447-1496) est, à ce qu'on croit, le premier Italien qui apprit d'un élève des Van Eyck, de Roger de Bruges, le procédé de la peinture à l'huile ; il l'enseigna à Venise où il l'enflamma encore au feu des mosaïques grecques; un Vénitien qui s'appelait Domenico l'apporta à son tour à Florence, où il ne le fit connaître qu'au Castagno, et où bientôt il mourut assassiné. A sa dernière heure, le Castagno avoua le meurtre qui l'avait fait l'unique dépositaire d'un secret, grâce auquel les derniers Florentins reconquirent cette brillante pourpre byzantine dédaignée par les fondateurs de leur école. Son principal élève Antonio Pollajuolo (1427-1498), était à la fois peintre, sculpteur et graveur. Il commença à joindre l'étude de l'anatomie à celle de l'antique, et donna ainsi une grande importance au nu. Sa science et sa vigueur impressionnèrent vivement Michel-Ange ; cependant les trois tableaux qu'on lui attribue à la Pinacothèque, qui sont tous sur bois, dont l'un est même peint sur fond d'or avec des compartiments, annoncent un artiste plus tourné vers les anciennes traditions que vers les nouvelles méthodes. Au musée de Berlin on voit un saint Sébastien qu'il a peint d'une couleur très-pâle, comme s'il n'avait point encore profité des crimes de son maître. Voilà ce que produisit, durant le xve siècle, l'influence de Ghiberti.

De l'atelier de Donatello sortit une autre suite de peintres. Andrea Verrochio (1432-1488), son élève direct, est surtout célèbre pour avoir travaillé le bronze avec une perfection inconnue à ses contem-

porains. Son chef-d'œuvre, la statue de Bartolomeo Colleoni, qui orne la place de Saint-Jean et Saint-Paul à Venise, allie toute la simplicité du génie antique à cette fierté rude et intime qui caractérise le génie moderne. Le Verrochio excella aussi dans la musique et dans la peinture. Berlin conserve une Vierge dans laquelle il unit, à la grâce naïve de la seconde époque, une austérité nouvelle; Munich possède deux tableaux de sa main, remarquables par le sentiment sculptural qu'il transmit à ses disciples. Perugin, qui appartient à une autre école, fut au nombre de ceux-ci. On compta aussi parmi eux Lorenzo Sciarpellioni (1453-1531) à qui on donna le nom du Credi, dans l'orfévrerie duquel il avait débuté. Lorenzo di Credi eût pu être un peintre original, comme il est facile d'en juger à la magnifique page qui porte son nom au musée du Louvre, et où l'on admire un mélange singulier des sculptures de son maître, du coloris déjà répandu des Flamands, de leur naturalisme, des formes élancées de l'art gothique, des figures correctes et souriantes de l'art païen. Dans la Sainte Famille qui orne la galerie de Munich, dans l'Adoration des Mages renfermée au musée de Berlin, le même artiste trahit l'imitation d'un de ses condisciples qui l'emporta dans son tourbillon.

Celui-ci est le grand Leonardo da Vinci (1445-1520) dont Florence abrita le berceau, Milan le génie, la France le tombeau: artiste sublime qui résuma dans une forme nouvelle celle de l'époque cintrée et celle de l'époque ogivale; qui réunit le grandiose à la grâce et les poussa à la perfection; contenant en essence la force de Michel-Ange et la douceur de Raphaël; antique et philosophe avant eux et peut-être plus qu'eux; mariant sans effort les inflexions les plus solennelles et les plus aiguës aux lignes les plus ondoyantes, aux caprices les plus fins; mettant le sourire du Bacchus grec sur les lèvres de toutes ses figures, sur leur front une majesté souvent aussi terrible que celle des Byzantins; ayant substitué le premier à l'extase des types chrétiens ravis vers le ciel, la réflexion puissante de l'homme représenté dans le gouvernement et dans la possession de lui-même; du reste, universel et touchant par sa pensée à tous les mondes, par les formes de son talent à tous les arts, par celles de son pinceau à toutes les écoles. La Pinacothèque possède deux pages de cet illustre maître, une Sainte Cécile et une Madone, dont le délicieux coloris m'a fait regretter tout ce qu'ont perdu, par la mauvaise disposition des lieux

ou par une incurie plus déplorable encore, les chefs-d'œuvre de notre Louvre; elle renferme aussi trois tableaux de Bernardino Luini (1460-1530), que le Vinci forma à Milan, et qui quelquefois confondu avec lui, s'abandonne cependant plus entièrement à la grâce, et témoigne en cela de l'influence de l'école romaine qu'il fréquenta. Si remarquable que soit l'école milanaise ravivée par Léonard, qui vint mêler le dessin des Florentins aux traditions gothiques du lieu et à une certaine imitation du coloris vénitien, nous ne nous détournerons pas davantage de notre but pour la considérer.

A Florence même, Baccio della Porta (1469-1515), connu sous le nom de Fra Bartolomeo, se forma sur les œuvres du Vinci. S'il rappelle seulement les procédés du maître, son coloris, son dessin, sa belle manière de draper, et non point son esprit, ni la profonde et voluptueuse ironie de son paganisme, c'est que, réveillé par le souffle puissant de Savonarole, le christianisme avait allumé au milieu de la ville des Médicis un bûcher qui faillit dévorer toute la renaissance, les marbres et les idées antiques. La papauté, complice du siècle, en fit dresser un autre sur lequel, au nom du dogme, elle brûla l'homme qui venait ranimer la foi dégénérée. Inconsolable de la mort tragique de son maître, Baccio entra dans un couvent; mais lorsqu'il y reprit le pinceau, s'il évita de reproduire les types païens, impuissant à restaurer ceux du christianisme, il tourna ses yeux vers la réalité et essaya vainement de la diviniser. Le jeune Raphaël, qui vint alors visiter Florence, et à qui il communiqua la science de ses maîtres, lui révéla les traditions d'une école plus véritablement religieuse. Des trois pages de Fra Bartolomeo qu'on voit à Munich, la plus belle a été exécutée sous l'influence du Vinci, les deux autres appartiennent à son second style dont la gravité dissimulait mal le naturalisme; une *Assomption* qui est exposée au musée de Berlin appartient à la même manière.

Michel-Ange Buonarotti (1474-1563) fut moins frappé de la grâce et du coloris des élèves du Donatello, que de la vigueur et du dessin de ceux de Ghiberti, parmi lesquels nous avons compté Domenico Ghirlandajo, son maître. Si Léonard avait pu faire œuvre de génie en traduisant les statues antiques sur la toile, Michel-Ange aurait cru commettre un plagiat vulgaire en les reproduisant par le marbre; sa peinture, qui procéda de sa sculpture sortit, comme elle, et s'avança bien au delà du cercle étroit de l'imitation. La matière, qu'on

l'accuse d'avoir adoré, ne le tint pas captif davantage. Il apprit de l'antiquité à se soumettre la nature, et de la nature à échapper à l'antiquité. C'est sa gloire immortelle et mal comprise encore. Comme les anciens, grâce à leurs exemples et aux études de ses prédécesseurs, il parvint à saisir l'essence des êtres vivants ; grâce à son seul génie, il appliqua cette méthode antique à la physionomie moderne avec une audace inconnue avant lui. Phidias, plein de l'idéal égyptien, Michel-Ange, pénétré de l'idéal grec, généralisèrent tous deux les formes de leur temps, en omettant ou en amplifiant les détails de ces formes, d'après la conception nécessaire de l'être qu'ils voulaient représenter. Lorsque Phidias donna à toutes les parties de ses corps un mouvement particulier, une réalité véritable, il s'éloigna des Égyptiens, qui sacrifiaient les accessoires à l'ensemble jusqu'à les anéantir ; mais il se rapprocha d'eux par la puissance de ses angles, et par le soin qu'il mit à ne laisser sentir les membres qu'à travers le voile des draperies, ou, s'il les montra à découvert, en balançant leurs diversités de façon à les ramener à une unité évidente. Ainsi il emporta le prix de cette harmonie imposante sans dissonances qui constitue la beauté. Michel-Ange se distingua des Grecs en soulevant les draperies, et jusqu'à l'épiderme humain, pour faire saillir sur les membres d'autres parties cachées, des os, des fibres, des chairs qui demandaient à révéler leur vie propre ; mais il imita aussi les anciens, en n'ouvrant les entrailles de l'homme que pour y manifester le principe secret de son existence, en présentant tous les détails de son organisation par leur côté nécessaire, en les faisant converger vers une unité d'autant plus puissante, qu'elle est le produit de quantités plus différentes et de rapports plus savants. La plupart de ses figures ressemblent à des paroles mystérieuses qui envelopperaient je ne sais quels oracles d'où dépendrait notre destinée. Elles possèdent ce don et leur rude majesté en commun avec les vieilles peintures byzantines, dont, à son tour, l'école florentine reproduisit ainsi le caractère dans ses moments suprêmes. Comparable pour l'énergie aux monuments des époques les plus reculées, admirée pour la science entre ceux des plus avancées, sublime au milieu de la décadence dont elle fut complice, l'œuvre de Michel-Ange ne pourra porter ses fruits parmi les modernes qu'autant que l'intelligence aura repris ses droits sur la nature, et la saura faire parler à son gré.

Après ce géant, Florence produisit un homme capable de marcher

dans la même voie avec des facultés bien différentes. Vannucchi, plus connu sous le nom d'Andrea del Sarto (1488-1530), commença par travailler dans une orfévrerie, d'où il passa chez Giovanni Barile, sculpteur sur bois, que Raphaël employait; il traversa ensuite l'atelier de Pier di Cosimo, célèbre pour les grotesques dont il ornait les palais; en réalité, il se forma sur les fameux cartons de Léonard et de Michel-Ange, qui furent l'école de tous ses contemporains, et auxquels il joignit le souvenir de Raphaël, l'étude de l'antique, l'inspiration de son tendre et triste génie. Au musée de Paris, sa *Charité* montre ce qu'il avait emprunté au style grandiose de Michel-Ange; au musée de Munich, ses Saintes Familles font voir comment il savait unir l'enjouement sévère du Vinci à la grâce plus délicate du divin Sanzio; à Dresde, son mariage de sainte Catherine le représente emporté au delà même de la grâce souriante du Corrége; il s'était cependant composé un type particulier, en soumettant la nature de son temps à une analyse dans laquelle il fondit la puissance des Florentins et la beauté de l'école de Rome, sous l'impression de je ne sais quelle mélancolie irremédiable; il fit soupirer ses figures jusque dans le ciel, comme si elles avaient à pleurer le bonheur perdu, la gloire inutile, la foi envolée, l'art s'ensevelissant dans son triomphe même. Giorgio Vasari (1512-1574), élève de Michel-Ange et d'Andrea del Sarto, marqua la décadence par ses peintures, qui rappellent l'anatomie de ses maîtres sans leur idéal, et par son livre, qui fut une sorte de convoi un peu désordonné de tous les artistes de l'Italie. Un autre disciple des mêmes peintres, Giacomo Carucci (1499-1558), surnommé le Pontormo, débuta avec assez d'éclat dans la voie mixte d'Andrea del Sarto, pour mériter à la fois l'admiration de Michel-Ange et celle de Raphaël; mais saisi au milieu de ses succès par le naturalisme que Buonarroti avait couvé sous ses puissantes ailes, et qui était le vertige du siècle, il essaya, comme on peut s'en convaincre en considérant un petit tableau conservé au musée de Dijon, d'imiter Albrecht Duerer, dans lequel l'Italie voyait alors avec admiration le représentant le plus habile de ce système. Aussi ne légua-t-il aux trois générations des Allori, connus sous le nom de Bronzino, qu'un art réduit à la représentation de la nature, c'est-à-dire voisin de son dépérissement.

Cette grande école toscane ne veut pas être interrogée plus longtemps; elle commença avec la prospérité de Florence, elle finit avec

sa liberté; elle naquit lorsque le bruit des armes de l'Allemagne eut réveillé le sentiment de l'indépendance italienne; elle s'éteignit lorsque la commune patrie, déjà déshéritée de son commerce par les vaisseaux des Espagnols, eut encore été privée de son état politique par leurs soldats, qui vinrent reprendre la querelle séculaire des Allemands. Dans cet intervalle, où nous n'avons pu noter toutes ses gloires, elle avait accompli trois grandes révolutions: durant la première, depuis Giotto jusqu'à Paolo Uccello, elle avait fait dominer l'art ogival sur l'art antique, et le principe de celui-ci sur le naturalisme; pendant la seconde, depuis Paolo Uccello jusqu'à Leonardo de Vinci, elle avait subordonné les traditions chrétiennes et les formes modernes à l'imitation de l'antique; pendant la troisième, depuis Leonardo da Vinci jusqu'au Pontormo, elle avait tenté de s'affranchir à la fois des traditions ogivales et du goût antique, pour idéaliser directement la nature, dont elle devint aussitôt l'esclave, ayant perdu presque en même temps l'enthousiasme de la foi, celui de la philosophie, celui de la liberté.

XVI.

Écoles de l'Ombrie et de Rome.

Au commencement du xv[e] siècle, tandis que l'école florentine inaugurait le dessin animé et opulent de la renaissance, un grand nombre d'artistes italiens demeurèrent fidèles au style doux et élancé de la seconde époque, dont la tradition se perfectionna et se maintint jusque vers le milieu du xvi[e] siècle. Longtemps accablés par le mépris ou par le silence, ces artistes archaïques ont reçu de nos contemporains une illustration tardive et méritée. Mais au lieu de les rattacher au principe général d'où ils procédèrent, on a cherché, hors de la donnée même de l'art, tantôt dans l'action physique d'un climat particulier, tantôt dans l'influence supérieure des croyances, la raison de leur caractère commun; c'est ainsi qu'on leur a donné, selon le

point de vue, tantôt le nom de maîtres *ombriens*, parce que quelques-uns d'entre eux résidèrent dans l'Ombrie, tantôt le nom de peintres *mystiques*, parce qu'en effet ils conservèrent plus purement et plus longtemps le sentiment ou les apparences de la religion. Ces deux dénominations me paraissent également insuffisantes, la première ne pouvant s'appliquer au Fiesole, qui donna l'exemple de la persistance dans les anciennes pratiques, quoique par sa naissance et par ses œuvres il doive être compté parmi les Florentins; la seconde ne convenant point au Perugino, qui, bien que décrié par son caractère et par ses mœurs, fut la gloire suprême de l'école archaïque.

Après avoir défini, comme je l'ai fait, le principe ogival, après avoir esquissé l'histoire de la révolution qu'il occasionna dans la peinture italienne, il n'est sans doute pas besoin que je range, sous des classifications factices, les ouvrages qu'il produisit à Florence, à Sienne, à Urbin, à Pérouse, dans toutes les montagnes des États romains, à Bologne, à Ferrare, à Venise, dans la plupart des villes du nord de l'Italie, tandis que la renaissance poursuivait, dans les mêmes contrées, le développement parallèle et souvent moins heureux de ses richesses. Je veux néanmoins détacher ici, de la souche commune, sous le nom déjà accrédité d'école ombrienne, quelques maîtres renommés sur la tradition desquels Raphaël assit les fondements de l'école romaine.

L'école de l'Ombrie, celle de Rome, qui se tiennent par les liens les plus étroits, résument les deux tendances contraires du monde moderne. La première ayant eu son siége principal à Pérouse, en face de la montagne d'Assise, fut naturellement la plus haute expression de l'art chrétien de l'Italie; la seconde, fondée au milieu des monuments et des chefs-d'œuvre de la ville éternelle, représente au plus haut point la renaissance de la beauté païenne. Voilà les divergences, voici les similitudes. Ces deux écoles s'abstinrent également du naturalisme, pour poursuivre, celle-là l'idéal chrétien, celle-ci l'idéal antique. Mais évidemment le goût de l'antiquité soutint la première dans son essor, tandis que la chasteté du christianisme préserva la seconde des excès du principe païen qu'elle développa; en sorte que la mère annonçait déjà les passions de la fille, et que la fille conservait les vertus de sa mère.

A peu près vers le temps où, sous l'influence de Ghiberti, Panicale et Masaccio conduisaient la peinture vers l'imitation de l'antique et

de la réalité, il y avait à Florence, dans le couvent des Dominicains, un saint homme qui s'appelait Santi Tosini avant d'y entrer, qu'on nommait Gra Giovanni da Fiesole depuis qu'il avait fait sa profession, qu'on nomme Fra Beato Angelico depuis qu'il a été canonisé par l'Église. La miniature, cet art tout monastique sur lequel il faudrait faire une étude spéciale, fut sa première école, et lui inculqua sa naïveté, son zèle minutieux, ses angéliques expressions; Fra Giovanni quitta ce genre sans en répudier les qualités; à Florence, à Rome, où l'appela le pape Nicolas V, et où il mourut en 1455, il peignit des fresques qui portent la trace délicate des célestes visions de son esprit, et devant lesquelles les artistes païens du siècle suivant étaient encore en admiration. Le Louvre contient un de ses plus beaux tableaux, semblable à une grande enluminature, qui offre les signes de la perfection même de l'art à côté de ceux de son enfance. On croirait voir la grâce pure, vêtue de sa robe immaculée, apparaître au milieu de splendeurs du ciel byzantin, et laisser tomber sur la terre son premier sourire tout empreint encore des ineffables délices de l'extase. Le musée de Berlin renferme, entre autres pages d'une élégance exquise, un Jugement dernier que la même main a tracé dans une triple ogive, et où elle a répandu ses ravissements familiers sur de beaux anges bleus qui m'ont involontairement rappelé ceux de meister Stéphan. Auprès de Fiesole se forma Benozzo Gozzoli (1400-1478), qui acheva sa carrière à Pise, où il peignit une des plus vastes et des plus belles parties du Campo-Santo. De cet artiste, Berlin conserve quelques figures de saints qui présentent aussi les caractères de l'école de Cologne. Dresde possède un tableau de *la Manne* dont le beau dessin fait pressentir Raphaël. Sous le même maître étudia Cosimo Roselli, qui vivait encore en 1496, et qui, comme on peut en juger d'après les nombreux tableaux exposés dans la galerie de Berlin, tout en restant fidèles aux types et aux proportions consacrés, fut souvent séduit par le luxe et par le naturalisme de la renaissance. Le fils et l'élève de celui-ci, Pier di Cosimo (1441-1521), est représenté à Berlin par une Vénus qui montre l'école du Fiesole conservant, jusque dans les sujets de la mythologie, quelque chose du dessin délié et de la chaste manière des gothiques.

Gentile da Fabriano, qui avait pris son nom d'une petite ville de l'Ombrie où il était né, et qui, selon toute apparence, était dans la fleur de son talent vers l'an 1425, a été considéré tantôt comme

l'élève, tantôt comme le condisciple de Fra Beato Angelico. Moins tendre, moins doux par l'expression que le Fiesole, il règle avec plus de décision toutes ses lignes sur le style ogival, en même temps qu'il modèle de plus près ses airs de tête sur la nature. Fra Giovanni est le représentant de l'archaïsme de l'Italie moyenne, où la forme ogivale est toujours plus ou moins subordonnée à la forme cintrée. Gentile da Fabriano a puisé un caractère plus franchement tudesque dans les voyages qu'il a fait au delà des Apennins. Il visita Venise, Brescia et sans doute aussi Vérone, avant d'aller exercer à Rome une sorte de domination. Son affinité avec les écoles gothiques de l'Allemagne est incontestable pour qui a visité le musée de Milan ; c'est à elle assurément qu'il dut l'enthousiasme de Roger de Bruges qui apporta dans la péninsule le secret de la peinture à l'huile, et qui le proclama le premier maître italien. Une autre ville de l'Ombrie, Foligno, produisit Ficcolo Nulignate qui travaillait en 1465, et qui, avec Fiorenzo di Lorenzo (flor. 1487), paraît avoir frayé de plus près les voies au Pérugin.

Pietro Vanucci (1446-1524), appelé le Pérugin du nom de la ville qu'il illustra, fit accomplir une nouvelle transformation à cette école en l'abouchant avec le génie antique. Nous avons vu qu'il avait reçu à Florence les leçons d'Andrea Verrochio ; il n'est pas moins certain, quoi qu'on ait dit de nos jours, qu'il étudia à Pérouse d'abord sous Benedetto Buonfigli, qui participait au naturalisme florentin, ensuite sous Pietro della Francesca (1397 - 1484), qui lui enseigna la perspective. S'il fut un temps où le caractère chrétien des œuvres de Pérugin empêchait qu'on en sentît la beauté, faudra-t-il aujourd'hui commettre une injustice semblable en refusant de reconnaître l'influence de l'antiquité dans ces admirables peintures ? La Pinacothèque de Munich en possède trois, à côté desquelles, je l'avoue, les vierges mêmes de Raphaël m'ont paru perdre de leur divinité. L'art produit rarement des impressions aussi profondes, aussi exquises, aussi sûrement adressées au plus tendre et au plus pur du cœur, que celles qu'un homme impartial est capable de recevoir à l'aspect de ces êtres suaves, mélancoliques et ravis, vases pétris d'une matière angélique qui élèvent au ciel le parfum des douleurs et des adorations de la terre. Sans doute aussi, lorsque la réflexion peut se faire jour à travers le saisissement d'une telle vue, elle découvre facilement que ces corps élancés, que ces têtes tournées en haut et assez souvent penchées sur

l'une ou l'autre épaule, que ces expressions de tristesse et de béatitude, que cette composition dont toutes les lignes sont ordinairement verticales et parallèles, qu'enfin tout cet ensemble qui aspire directement à Dieu par chacune de ses parties, appartient à un ordre d'idées et de formes que l'antiquité a ignorées et qui se sont développées à l'ombre des ogives du moyen âge. Mais qui a changé la roideur des gothiques en la suavité de Pérugin? Qui lui a appris à assouplir des contours jadis si arrêtés, à marier d'une si merveilleuse façon ses angles et ses lignes droites, à faire paraître l'émotion même de la grâce là où l'on ne voyait autrefois que son sourire, à idéaliser surtout les montagnards de l'Ombrie, au point de pouvoir substituer impunément leurs figures aux types consacrés? qui lui a enseigné, en un mot, les ressources du dessin? Je dirai plus, qui lui en a transmis la manière? Dans Florence, livrée à toutes les passions ardentes, à toutes les recherches profanes, la renaissance avait dû aboutir à Léonard et à Michel-Ange; mais c'est elle aussi qui produisit le Perugino, sur la montagne de Pérouse, au milieu de ces belles solitudes apennines que le sanctuaire d'Assise remplit de sa religion.

Parmi les élèves de Pérugin, Paris Alfani, Gérino de Pistoja, Louis d'Assise, se distinguèrent par leur fidélité à l'enseignement qu'ils avaient reçu. Si j'en juge d'après les tableaux que j'ai vus à Berlin, Tibério d'Assise, qui vivait en 1524, amoindrit l'expression du maître; Marco Zoppo, qui florissait en 1500, se livra davantage au luxe de la renaissance, et donna à ses draperies le style riche et dur des orfévreries allemandes; Gianicola (1478-1544) porta dans sa couleur plus argentée que celle de Perugin, dans son dessin plus large une réserve qui n'excluait pas un sentiment plus vif du paysage; Bernardino Pinturichio (1454-1513) réunit la plupart des qualités diverses de ses condisciples : tout en conservant la grâce délicate des formes ogivales, il accorda aux figures une réalité, aux mouvements un naturel, aux attitudes une noblesse, aux draperies une recherche, aux expressions même je ne sais quoi de terrestre et de juvénile tout ensemble, qui offrent un charme infini. Conduite à ce point, l'école allait tomber dans le naturalisme, lorsqu'un divin génie la sauva en la transformant par un nouveau sentiment de l'antique.

Raphaël Sanzio (1483-1520), avant que de sortir d'Urbin, avait reçu de son père des exemples qu'on a trop dédaignés, et qui étaient le résumé de toute une série locale de peintres gothiques;

auprès de Pérugin, il rencontra et atteignit bientôt, grâce aux dons exquis de sa nature, l'idéal des pieux modèles qui avaient occupé son enfance. Parvenu à cette perfection, dont le *Sposalizio* de Milan est le miracle, son génie, qui devait aborder toutes les grandes manières et toutes les grandes idées de son temps, se mit à l'école des Florentins ; il y étudia, non pas Michel-Ange, comme l'ont dit ceux qui n'ont vu, dans l'histoire de l'art au XVI[e] siècle qu'un débat entre ces deux grands artistes, mais Florence tout entière, c'est-à-dire l'antiquité, la science qu'elle avait enfantée, l'anatomie qui était venue lui porter secours, le coloris que les communications de Venise et de Bruges avaient appris aux Toscans à raffermir et raffiner, la pensée enfin qui était chez eux à la fois plus grandiose et plus humaine qu'au milieu des rêveries paradisiales de Pérouse. Mais il demeura fidèle à lui-même tout en recueillant les traditions qu'il s'assimila avec une sage lenteur. Il avait visité Florence dès 1503 ; en 1508, il fut appelé à Rome par son parent Bramante, élève des architectes gothiques de Milan, comme il l'était lui-même des peintres gothiques de l'Ombrie; alors cependant, ayant à peindre la Dispute du saint sacrement dans la salle *della Segnatura*, il fit encore des emprunts au style tudesque de ses premiers maîtres pour représenter les gloires de son ciel ; mais déjà, dans la zone inférieure de cet ouvrage, parmi les docteurs qui édifient sur la terre les fondements de l'Église, il montra uniformément la manière plus animée, le geste plus mâle de l'école florentine ; il sembla avoir tout donné à cette innovation dans l'*École d'Athènes*, où non-seulement le ciel, mais le christianisme lui-même avait disparu, afin qu'au Vatican, dans une seule salle, en deux pages divines, la même main traçât le symbole du monde antique, celui du moyen âge et l'histoire des laborieux partages du monde moderne. Poursuivant alors la phase païenne de sa vie et de son époque, et tout occupé, après la mort de Bramante, à relever les ruines et les idoles de la Rome ancienne, il représenta bientôt, dans l'habitation du banquier Chigi, cette Galatée par laquelle il parut recommencer l'art athénien lui-même. L'élève de Pérugin survivait pourtant, dans l'imitateur des Florentins et des Grecs ; c'était encore lui qui donnait une incomparable élégance à ces sibylles de *Santa Maria della Pace*, rivales des énergiques figures de Michel-Ange, une délicatesse ignorée des anciens à ces Muses du Vatican dont les draperies et l'attitude semblent dérobées aux sculptures du Parthénon. C'était lui aussi qui planait

noblement jusqu'à la fin au-dessus de la réalité, cédant seulement en un point, forçant la grâce à livrer son sourire le plus attrayant, que Phidias aurait sans doute contenu davantage, mais que le progrès de l'expression et de la vie modernes emportaient nécessairement. C'était lui surtout qui, au milieu de tant d'autres diversions profanes, peignait toutes ces Madones, de plus en plus voluptueuses et changeantes, mais sans cesse idéales, dont le type réunissant celui de la Vénus antique et celui de la Vierge chrétienne, demeura l'abrégé de la renaissance et de la poésie du peuple italien ; ce fut lui enfin qui rendit un culte insatiable à la beauté, dont son nom et sa personne même sont devenus l'image pour les modernes. Il subsistait entier après de telles transformations, lorsque les Vénitiens ayant ébloui la péninsule par l'éclat de leur coloris, ce pinceau qui ne voulait ignorer aucune perfection de son art résolut de lutter aussi avec eux. Oui, c'est encore l'élève du Pérugin qui a inspiré la partie céleste du tableau de *la Transfiguration* ; c'est le disciple des Florentins qui a tracé les apôtres agités dans la partie inférieure de cette scène sublime ; c'est le rival de Venise qui a peint toute la page ; en sorte que ce chef-d'œuvre de la peinture termina et résuma en même temps la carrière de son immortel auteur.

Les galeries de l'Allemagne contiennent des ouvrages où l'on peut suivre les transformations successives du peintre d'Urbin. On voit à Berlin une Madone de Giovanni Sanzio, dont le type, tout différent de celui du Pérugin, a été importé par Raphaël dans l'école de ce dernier maître, et persiste encore dans notre *Belle Jardinière*. On n'a point suffisamment reconnu ni le talent de celui qui a transmis ce type à son fils, ni la piété de celui qui l'a reproduit en mémoire de son père. Une Vierge au chardonneret, une Adoration des Mages, que possède le musée de Berlin, appartiennent à l'époque où Raphaël était l'élève fidèle de Pérugin. Dans la même collection, un Christ debout dans son tombeau marque le moment où le disciple est sur le point de s'affranchir de la tutelle du maître ; une Madone, datée de 1508, marie à une beauté déjà plus mâle je ne sais quel air fin et spirituel où l'on sent l'influence non-seulement du style des Florentins, mais encore de la civilisation élégante et libre de leur ville. Deux tableaux qui sont renfermés à la Pinacothèque de Munich complètent le développement de la même phase : l'un représente une Vierge qui tient l'Enfant assis sur sa main ; l'autre est une Sainte Famille, pyramide

étudiée avec une recherche dont l'artifice est compensé par une exécution toute chaste encore et toute juvénile. La Madone de Saint Sixte, que possède la galerie de Dresde, est l'un des ouvrages les plus importants de la troisième manière de Raphaël, et, sans doute, le plus beau tableau qu'il y ait en deçà des Alpes. Le coloris m'en a semblé plus clair que celui de la plupart des pages du même temps, quoiqu'il se condense déjà pour revêtir les physionomies, et qu'il jette une flamme mystérieuse et toute vénitienne sur le corps de l'Enfant. Ce Jésus respire une majesté que la direction sensiblement divergente de ses yeux rend presque terrible ; la Vierge est émue, comme si elle sentait que c'est la foudre même qu'elle porte, et qu'elle n'attendît pourtant que des bienfaits de sa puissance. Sainte Barbara, qui se détache au-dessous de la Vierge, sur les pâles clartés du ciel, est une des plus heureuses figures que Raphaël ait composées, en unissant la beauté grecque à la grâce chrétienne ; saint Sixte, qui fait le pendant de la sainte, et qui a donné son nom au tableau, offre un type assez médiocre ; doué, comme tous les autres, d'une vie dont il semble toujours qu'on soit près d'entendre le souffle. Cette illusion, si bien ménagée que le caractère tout céleste de la composition demeure intact, est produite au plus haut degré par les deux têtes d'anges qui paraissent dans la partie inférieure du tableau, et dont le regard appelle fraternellement celui du spectateur.

La rivalité si longtemps débattue de Michel-Ange et de Raphaël trouve une explication satisfaisante dans l'opposition des principes dont j'ai essayé de tracer le développement historique. Expression des deux attributs essentiels, et, pour ainsi dire, des deux sexes du génie humain, ces deux artistes furent, au sein de la troisième époque, les représentants suprêmes des deux premières. Dégagée, par la renaissance de l'antiquité, des liens du style ogival, l'école florentine, comme je l'ai montré, finit par retourner à l'énergique majesté des Byzantins, sans renoncer à aucune des qualités qu'elle devait au progrès naturel des temps ; elle montra le plus éclatant exemple de cette réaction dans Buonarroti, le souverain artiste de la force. Le style ogival, abandonné par les Florentins, entretenu çà et là dans quelques sanctuaires pieux, épanouit ses plus odorantes fleurs sur les montagnes de l'Ombrie ; il survivait encore, quoique transformé, dans Sanzio, le divin artiste de la grâce. Il me semble aussi que Michel-Ange fut plus moderne, parce qu'il débuta par étudier l'an-

tique, et que Raphaël fut plus antique, parce qu'il se nourrit d'abord de la substance du moyen âge. L'un, partant de l'élément fini des Grecs, éleva l'énergie individuelle à une puissance idéale ; l'autre, partant de l'élément infini du christianisme, confident des archétypes divins, en présenta une image, qui participait de leur absolu, aux hommes qui n'en sont que l'ombre vaine et inconstante.

Ces deux méthodes, qui se sont conservées plus ou moins fidèlement, à travers les révolutions des siècles, jusqu'à nos jours, peuvent rendre compte de toute l'histoire de l'art moderne. La seconde, qui a toujours prévalu, sinon par le nombre, du moins par l'éclat de ses adeptes, est demeurée le patrimoine de Rome, dont elle constitua l'école. Après la mort prématurée de Raphaël, elle sembla pourtant s'y éteindre au milieu même de ses nombreux élèves. Jules Romain (1492-1546), le plus renommé d'entre eux, se hâta de répudier la pureté de son maître, pour se précipiter, à travers l'imitation des Florentins, à d'infâmes débauches qui le firent chasser de sa ville. Je ne le suivrai pas à Mantoue, où, peintre et maçon, il fit je ne sais quelles parodies de la grâce antique et de la vigueur moderne. Cependant si Rome cessa de produire des maîtres dignes de cette glorieuse période, elle demeura le centre du goût et des hautes études esthétiques de l'Europe ; à la fin du XVIe siècle elle reçut les artistes italiens qui essayèrent de raviver la tradition dégénérée du dessin ; pendant le XVIIe, Poussin alla lui demander des idées et des formes auxquelles l'école française voudra sans doute donner une suite ; au XVIIIe, l'Allemagne envoya chez elle, à son tour, Winckelmann et Raphaël Mengs, qui préparèrent, à leur façon, les théories et les rénovations de notre siècle.

XVII.

Écoles de l'Italie septentrionale.

Au sein des eaux qui l'environnent, Venise ne trouva point ces beaux marbres antiques qui sortaient du sol de Rome, à la voix du

génie moderne ; mais elle y vit briller les reflets du soleil d'Orient, et elle y garda longtemps les artistes byzantins. Sa basilique de Saint-Marc ressemblait tant à leur Sainte-Sophie, l'air de ses lagunes à l'atmosphère de leur Bosphore, que les Grecs retenus chez elle purent croire n'avoir point changé de patrie. Mais ils ne régnèrent point seuls dans ces îles. Après avoir vu les mosaïques du XIe siècle, courtes et ramassées, qui ornent les voûtes du vestibule de Saint-Marc, si on examine celles qui décorent de leurs figures minces et roides les parois des bas côtés, on reconnaît aisément dans ces dernières l'œuvre d'un art qui se distingue de celui de Constantinople, plus profondément que n'en diffère le principe des ouvrages exécutés dans les autres parties de l'édifice par les Zuccati et les Rizzi, d'après les dessins de Titien et de Tintoret. Quand on parcourt le grand canal, entre la majesté asiatique du palais des Doges et les caprices arabes du palais Ca d'Oro, qui marquent le commencement et la fin de cette voie triomphale de l'architecture, on ne remarque pas seulement les belles habitations où Sammicheli, Sansovino, Palladio et Scamozzi ont déployé toutes les pompes de la renaissance ; la gondole et je ne sais quel charme piquant vous ramènent toujours sous les balcons gothiques du palais Foscari. Avant la découverte de la route maritime des Indes, Venise était ce que devint Anvers après l'expédition de Gama, l'entrepôt de l'Allemagne. Des chemins faciles et fréquentés conduisaient vers la reine de l'Adriatique le commerce et l'art des tudesques. Aussi lit-on à Venise, plus clairement que dans aucune autre ville d'Italie, la succession des deux périodes que je vous ai signalées dans l'art du moyen âge.

Le musée de Berlin renferme quelques tableaux anonymes, dont on fait remonter l'exécution au XIIIe siècle, et qui montrent l'école vénitienne reproduisant, avec une fidélité complète, les fonds d'or, l'ardent coloris, les types énergiques, et jusqu'aux légendes grecques des Byzantins. Sur les modifications que subit la peinture vénitienne pendant le XIVe siècle, les renseignements ne sont point nombreux ; des pages rares, conservées dans la première salle de l'académie de Venise, et qu'on rapporte à cette époque, offrent les traces évidentes de l'art ogival. Pendant ce même siècle, Antonio, le Vénitien, qui fut, vous le savez, un des meilleurs élèves de Giotto, vint exercer dans sa ville les talents qu'il avait acquis à Florence ; contraint à s'éloigner de nouveau de son pays, il y laissa, au rapport de Vasari,

une école rivale. Quelle était cette école? Était-elle fondée sur les pures traditions byzantines? Ne reposait-elle point sur les principes nouveaux développés par les races du Nord?

Durant le XVe siècle brille à Venise une école qui, à l'exemple de celle de Bruges, et grâce aux communications authentiques qu'elle en reçoit, allie la chaude couleur des Byzantins aux types élancés de l'art gothique; elle ajoute à ces traditions la pratique du dessin florentin qu'elle tenait peut-être d'Antonio, que d'autres maîtres allèrent peut-être puiser à la même source. Un des plus anciens peintres connus de cette école, Antonio Vivarini, qui florissait vers le milieu du siècle, passe pour avoir reçu les leçons d'un nommé Andrea qui exerçait lui-même son art dans la petite île de *Murano*, célèbre par ses verreries. Un tableau daté de 1447, et signé à la fois par Antonio Vivarini et par l'Allemand Jean, son collaborateur ordinaire, indique assez, non-seulement par ce dernier nom, mais encore par la présence des ogives, l'action des écoles tudesques; son affinité avec les œuvres des élèves de Giotto m'a frappé d'une manière non moins évidente. Antonio Vivarini forma et s'adjoignit aussi Bartolomeo son frère, qui peignait encore à la fin du siècle. Dans un tableau que celui-ci a exécuté pour l'église de Santa Maria dei Frari de Venise, et qui porte la date de 1474, on est émerveillé de voir la couleur vénitienne prêter son charme à des figures où le type ogival semble emprunter à la fois la force des Florentins et la grâce de l'Ombrie. A Berlin on remarque, du même pinceau, plusieurs pages dont le dessin savant, les expressions grandioses, quelquefois sublimes, trahissent incontestablement les leçons de Florence. Un troisième artiste de cette famille, Luigi Vivarini, se modela sur Bartolomeo, et concourut, au commencement du XVIe siècle, à divers travaux exécutés par l'école des Bellini. Berlin possède, de sa main, deux ouvrages qui affectent la grande tournure, le coloris gris, et jusqu'au style architectural des Toscans.

Une autre école fondée dans le même lieu, sur des principes évidemment analogues, fut celle de Francesco del Fiore, dont l'élève direct et probablement le fils, Jacobello del Fiore, florissait dans les premières années du XVe siècle et vivait encore en 1431. Un tableau de ce dernier, qui est exposé au musée de Berlin, se fait remarquer par sa ressemblance avec les œuvres de l'école de Giotto. Un disciple de Jacobello, Carlo Crivelli, qui florissait en 1476, compte au musée

de Milan et dans celui de Berlin, des pages importantes où l'on voit les influences diverses qu'il reçut sans doute dans ses voyages. Ce sont tantôt des saints peints en relief, comme les émaux des châsses byzantines, tantôt une Marie-Madeleine dont le type et le costume même sont empruntés à l'Allemagne, tantôt une Madone qui rappelle le style noble et accusé de Florence, tantôt un Christ au tombeau qui, par ses prétentions classiques, révèle l'influence de la prochaine école de Padoue.

Au milieu du xve siècle, parmi tant d'autres artistes de tous pays qui durent y affluer, parurent, à Venise, deux peintres qui venaient de deux régions opposées; l'un est Antonello da Messina, qui avait reçu de l'école de Bruges le secret de la peinture à l'huile; l'autre est Gentile da Fabriano, ce maître illustre, qui accentua, d'une façon toute particulière, le principe ogival, au sein de l'école ombrienne. Ces deux maîtres se rencontrèrent-ils sur les lagunes? N'est-ce point là que le second retrouva dans leur pureté les types tudesques, dès lors complétement altérés à Florence par les élèves de Donatello et de Ghiberti?

La Pinacothèque de Munich possède deux pages précieuses attribuées à un autre étranger, qui visita Venise pendant le xve siècle, à Antonio Solario (1382-1455), fameux sous le nom de Zingaro, espèce de Quintin Metsys italien, qui, épris de la fille du peintre napolitain Collantino del Fiore, quitta son métier de chaudronnier, et, après dix ans d'études et de voyages, devint digne d'être le gendre d'un artiste. Le Bolonais Lippo Dalmasio, qui mourut en 1408, ne fut pas le seul maître de ce généreux jeune homme, qui depuis quelques années, a été rangé, pour de justes motifs, parmi les peintres vénitiens. Il est important de signaler l'attraction singulière qu'exercèrent l'une sur l'autre, à cette époque, à travers toute l'Italie, les écoles de Venise et de Naples, engendrées toutes deux par l'art byzantin, et devant toutes deux finir par l'excès du coloris qu'elles en avaient reçu.

Ce serait encore le lieu de rechercher les origines des écoles qui tombèrent plus tard sous la dépendance absolue de Venise, et qui, au xve siècle, suivaient déjà des traditions analogues aux siennes, ou en fondaient de différentes. Mais je craindrais de surcharger ce tableau de détails arides, si je réunissais ici ce que j'ai pu apprendre sur les commencements de la peinture à Trévise, à Udine, à Bassano,

à Cadore, à Vicence, à Brescia, à Bergame. Sans m'arrêter non plus à l'école de Vérone, dont j'ai indiqué l'importance, je dois cependant remarquer que la Pinacothèque possède une page d'un glorieux enfant de cette ville, de ce Vittore Pisano qui, au milieu du xve siècle, à Rome et à Venise, fut estimé comme l'heureux émule de Masaccio.

Padoue nous retiendra plus longtemps : l'université qui a rendu cette cité célèbre, et dans laquelle se pressaient les écoliers de l'Allemagne et ceux de l'Italie, tourna de bonne heure la pensée des artistes vers l'antiquité, que ses professeurs commentaient et adoraient sous toutes les formes. Effectivement, Francesco Squarcione (1394-1474), après avoir étudié son art dans les différentes écoles de l'Italie, partit pour la Grèce, où les Turcs n'avaient pas encore mis le pied, et en rapporta une collection d'antiques qui émerveilla son siècle. Au musée de Dresde il est représenté par une déposition du Christ au tombeau, belle page classique du xve siècle, où l'on admire une disposition savante et naturelle, un dessin ressenti et fin tout ensemble, un coloris chaud et léger. La galerie de Berlin contient d'autres tableaux du même artiste, qui offrent un aspect plus dur et plus sec, et dans lesquels on sent trop les contours des sculptures grecques qui lui servaient de modèle. La même collection renferme des morceaux de deux de ses élèves, de Gregorio Schiavone, qui florissait en 1470 ; de Marco Zoppo, qui travaillait encore en 1498. Dans ces ouvrages, la sécheresse ordinaire du maître dégénère en une crudité affreuse, le soin scrupuleux de l'anatomie s'ajoute à l'imitation de la statuaire, l'expression et les draperies se tourmentent, l'architecture prend les airs les plus pompeux de la renaissance.

Un autre disciple de Squarcione, Andrea Mantegna (1420-1505), doit être compté parmi les plus illustres instituteurs de l'art moderne. Il se rendit célèbre en poussant au plus haut degré la passion de l'antiquité et celle de la nature, auxquelles il joignait encore néanmoins une heureuse naïveté. Il faut avoir vu le fameux raccourci de Milan, pour juger du point où il porta l'étude de l'anatomie. Une Lucrèce que renferme la Pinacothèque de Munich, surtout une Judith qui est exposée au musée de Berlin, donnent une idée des recherches qu'il avait faites pour connaître les habitudes et les instruments de la vie antique. L'*Annonciation* qui orne le musée de Dresde, conçue dans le grand style de la renaissance, présente des formes graves,

pleines de dignité. Dans les deux compositions précieuses que le Louvre possède, on pourra voir quels effets variés et profondément sentis l'auteur savait tirer de l'emploi alternatif de la ligne ronde et de la ligne ascendante. Venu à une époque où les traditions les plus diverses se trouvent rapprochées, il semble que Mantegna n'ait voulu être étranger à aucune d'elles. Cependant il les subordonnait toutes à l'imitation de la sculpture grecque, qui lui apprit à préciser les contours des corps, et souvent à négliger l'expression des têtes. Seulement sur quelques-unes des figures mythologiques qu'il a tracées, on pourra voir errer ce sourire antique dont on a faussement attribué la restauration à un artiste formé par ses élèves.

Antonio Allegri (1490-1534), surnommé *Il Corregio*, du nom de la ville où il naquit, étudia à l'école de Mantegna, chez l'un des fils de ce maître fameux. Il faut donc se garder de l'erreur commune, qui semble ne donner au Corrége d'autre guide que son propre génie. Les biographes s'étonnent ordinairement qu'un si grand artiste se soit élevé dans la Lombardie, comme si, au temps où il y a paru, il n'y avait pas, dans chacune des villes de ce beau pays, des peintres éminents; comme si à Milan ne florissaient pas l'école de Léonard de Vinci, et, bientôt après, celle de Gaudenzio Ferrari; comme si, à quelques lieues de Parme, Mantoue n'avait pas abrité, après Mantegna, Jules Romain; comme si Bologne et Ferrare, les voisines de Modène, ne possédaient pas alors le Francia et Lorenzo Costa; comme si Venise n'avait pas déjà produit les Bellini, Giorgione, Titien, et n'avait pas répandu leurs chefs-d'œuvre et leurs pratiques dans ses possessions de terre ferme. Les critiques assurent encore que le Corrége est le fondateur de l'école lombarde. S'il était vrai que dans les peintures exécutées, au moment de la renaissance, entre les Alpes et les Apennins, on trouvât certaines analogies générales de types et de procédés, ne serait-ce pas à Milan qu'il faudrait placer le centre de cette école commune? Ne serait-ce pas à Léonard de Vinci qu'il en faudrait réserver l'initiative? Loin d'être l'instituteur d'aucune école, le Corrége résuma les qualités de la plupart de celles au milieu desquelles il vécut. Il emprunta à Mantegna son amour de l'antique, son entente des raccourcis; aux Vénitiens, un reflet de leur coloris; aux élèves de Léonard et de Gaudenzio Ferrari, outre leur grâce déjà abaissée, ces délicatesses de teinte dont on a fait une science sous le nom de clair-obscur. Il fut l'expression la plus sincère

de cette beauté piquante et voluptueuse qui est propre à la Lombardie et qui tient, comme elle, le milieu entre la beauté fine du Nord et la beauté grave du Midi ; en dégagea le type, en étudiant sur les faunes, qui composaient la domesticité du polythéisme antique, ce sourire que quelques écrivains ont considéré comme le plus bel effort de l'art, et qui lui permit de donner aux modernes le modèle le plus raffiné de la troisième Grâce, fille de la Vénus terrestre, au dire de Winckelmann, et étrangère à la divinité de ses sœurs aînées.

La galerie de Dresde renferme les plus célèbres pages du Corrége. Deux grandes Madones, entourées de saints, assises, comme celles des Florentins, au milieu des ornements les plus solennels de l'architecture classique, rappellent, avec une grâce plus molle, avec des types tantôt plus réels, tantôt plus gothiques, surtout avec une moindre composition, les tableaux de haute dimension que Raphaël peignait à Rome, sous l'influence tardive de l'école de Florence. Le fameux tableau de la Crèche, connu en Allemagne sous le nom de *la Bienheureuse Nuit* (*die heilige Nacht*), longtemps vanté comme une merveille sans égale, est le chef-d'œuvre d'un bel esprit du temps de la décadence. L'idée d'éclairer toute la composition par cette lumière qui émane du corps de l'enfant Jésus, et qui jette ses purs rayons sur le visage de la Vierge, avant de rejaillir sur les autres personnages, est une ingénieuse invention, dont je me rappelle avoir vu l'exemple dans un tableau gothique du musée d'Anvers, et à laquelle le Corrége a prêté les airs les plus mignards. La Vierge même tant admirée, et qui est en effet d'une finesse extrême, n'a rien qu'on ne voie dans les beaux satyres de marbre que l'antiquité nous a laissés. Que dire des figures de bergers? tourmentées, vulgaires, elles semblent placées auprès de la Vierge pour la faire valoir par une antithèse qui ajoute encore au caractère subtil et factice de l'ouvrage. J'aime bien mieux la Madeleine, couchée sur un gazon en fleurs, sous une ombre mystérieuse, appuyant sur le livre saint sa poitrine qui nourrit et appelle les désirs, réunissant ainsi ce que le sensualisme a de plus recherché, à ce qu'il y a de plus grave dans la méditation, et offrant dans sa beauté pure, recueillie et pourtant frémissante, un exemplaire parfait de cet art italien qui, sans être jamais infidèle à lui-même, a peu à peu transformé les types de la religion en des images de volupté ! On voit, au musée de Berlin, deux tableaux mythologiques, empruntés aux amours de Jupiter, et dans lesquels le Corrége a

prodigué, à propos, tout ce que son pinceau avait de vagues clartés, de grâces ironiques, de molles inflexions. Les divins adultères n'y sont point exprimés par les lignes solennelles et par les éclatantes couleurs du style hiératique des Grecs ; ils apparaissent, comme une fantaisie heureuse, revêtue de formes fuyardes, que dérobent encore les jeux infinis des ombres et de la lumière mêlés au gré des caprices du plus charmant génie.

Bologne, à deux époques bien diverses, et malgré les métamorphoses que la peinture subit dans ses murs, demeura comme une sorte d'intermédiaire entre Venise et Rome. A la tête de la première école de cette ville brillait, au xv[e] siècle, Francesco Raibolini (1450-1537), connu sous le nom de Francia, qui, déjà vieux, devint, sans le voir jamais, l'ami du jeune Raphaël, et fit avec lui un échange de lettres et de présents. Cité par M. de Rumohr au nombre des adhérents de l'école ombrienne, il a effectivement avec elle des rapports qui tiennent à ce qu'il adopta, comme elle, les types des écoles gothiques. Par une habile application du sentiment de l'antique et de la couleur vénitienne, il perfectionna la beauté des formes ogivales sans rien enlever au charme de leur candeur première, et il s'éleva à un idéal moins exalté peut-être, mais plus austère que celui de Pérugin. Le Baptême du Christ, peint par cet artiste, est un des plus précieux ouvrages de la galerie de Dresde : l'expression du Sauveur qui s'humilie sans s'abdiquer, celle de saint Jean qui sent la divinité de Jésus et qui s'incline devant elle tout en la consacrant, la douceur des deux anges seuls témoins de cette scène du désert, les belles formes allongées des figures, la douce couleur brune qui voile le rayon de leur lumière intérieure, le solitaire paysage sur lequel elles se détachent, vous reportent à un temps où, sans affectation, l'art produisait sur le cœur des hommes ses plus sincères et ses plus délicates émotions. Deux Saintes Familles du même maître, exposées au musée de Berlin, allient à l'élancement des corps, la gravité de l'expression et l'ardeur du coloris, et donnent l'idée de ce qu'auraient pu être des tableaux que Raphaël aurait peints du ton chaud de sa troisième manière, avec la disposition plus chaste et moins abondante de la première. Le fils du Francia garda son nom, et altéra sa manière par de plus larges emprunts faits au style florentin. Je montrerai plus tard comment la seconde école de Bologne transforma ces exemples.

A Ferrare, Stéphano, qui mourut vers la fin du xve siècle, était un des élèves du Squarcione; après lui brilla Lorenzo Costa (1450-1530), qu'on range parmi les élèves de Francia son contemporain. Il est représenté au musée de Berlin par plusieurs belles peintures, où les formes ogivales, conduites à leur perfection, se revêtent, sans perdre leur pureté, des vives couleurs de la palette vénitienne. Il eut d'admirables disciples : Lodovico Mazzolino (1438-1530), dont on voit à Berlin une Madone qu'on dirait dessinée à l'école de Raphaël, et une belle composition, pleine d'esprit et de mouvement, qui représente Jésus au milieu des docteurs; Dosso Dossi, qui vécut jusqu'en 1560, qui n'alla malheureusement à Rome qu'après la mort de Sanzio, qui commença par exécuter de magnifiques ouvrages comme sa figure de la Justice exposée dans la galerie de Dresde, et qui finit par peindre des pages théâtrales et toutes vénitiennes, comme le Colloque des Pères de l'Église, renfermé dans la même collection; enfin Benvenuto Tissio (1481-1559), célèbre sous le nom de Garofalo, l'un des artistes les plus intéressants de cette époque, agité par tous les instincts qui se faisaient jour dans le monde, attiré successivement par les diverses expressions que la renaissance avait données au génie moderne, passant, des ateliers où régnaient les anciennes pratiques vénitiennes et lombardes, à l'école de Raphaël, demeurant néanmoins toujours original dans ces changements et toujours ingénu, soit qu'il peigne, avec la couleur des fastueux élèves de G. Bellini, les portraits que possède notre Louvre, soit qu'il exécute, avec un dessin plus ressenti et toutefois non moins élégant que celui du divin élève de Pérugin, les pages de mythologie et de sainteté que possède la galerie de Dresde.

Après avoir montré la lutte qui existait, autour de Venise, entre ces deux principes opposés, celui de l'école classique de Padoue, celui des écoles ogivales des autres villes de l'Italie septentrionale, il sera facile de faire comprendre le partage qui s'opéra, dans les premières années du xvie siècle, parmi les maîtres mêmes de Venise. Les deux frères Bellini, Gentile (1421-1501), et Giovanni (1426-1516), élèves de leur père Giacomo, n'étaient point étrangers aux études antiques de Squarcione et de Mantegna; mais ils possédaient en même temps la belle couleur des Vivarini, et ces traditions byzantino-gothiques que Gentile da Fabriano était plutôt venu chercher que déposer dans leur patrie. Gentile Bellini, on le sait, fut envoyé par sa république

au sultan Mahomet II qui demandait un artiste européen pour décorer Constantinople ; dans la symétrie de ses tableaux, on a pu voir l'influence des doctrines scientifiques de Padoue ; dans leurs proportions habituellement restreintes, dans leurs formes roides, on reconnaît au contraire la naïveté de ce style légendaire du moyen âge, qui a laissé à Venise de si précieuses reliques, et qui représentait les miracles du ciel et les événements de la vie humaine avec la minutieuse et crédule bonhomie des chroniques. Giovanni Bellini aborda des sujets non pas plus variés, mais d'une dimension plus grande, et où il mettait plus de soin. A l'exception de la Salle du grand conseil, où il avait retracé avec son frère les légendes héroïques de Venise, et qui a été malheureusement consumée par les flammes durant le XVIe siècle, il semble avoir presque uniquement consacré son pinceau à la Madone, qu'il peignait ordinairement en buste, entourée des saints et dans des proportions voisines de la nature. Il eut trois manières dont on montre des exemples réunis, à Venise, dans la sacristie de l'église du Rédempteur ; il alla en renforçant toujours son coloris, qui de blond devint fauve, et en altérant la grâce de ses types, laquelle, intime d'abord et sentie, finit par n'être plus que l'agrément d'une nature réelle et commune. La Pinacothèque de Munich possède une Vierge de cette dernière manière. Le musée de Berlin renferme plusieurs tableaux, où l'on suit les changements du maître, depuis le temps où il imitait les recherches anatomiques de Mantegna, jusqu'à celui où il modela sur la couleur brune et le noble caractère du Titien. J'ai vu, dans la galerie de Dusseldorf, des saints dont il semble avoir emprunté le coloris argentin et les formes allongées aux peintres gothiques de l'Ombrie. A Dresde on admire le plus beau de ses ouvrages, un grand Christ dont la physionomie terrible, le geste solennel, la draperie large, appartiennent encore complétement au type byzantin, tandis que ses proportions gracieuses rappellent le type tudesque, et que ses tons ardents tiennent le milieu entre les teintes éclatantes des Grecs et les nouveaux mélanges faits par l'école vénitienne à la fin de XVe siècle. On ne saurait rien imaginer de plus énergique et tout ensemble de plus élégant que cette image, qui résume à la fois les trois époques de l'art, et qui contient, dans leur juste mesure, les éléments divers de l'école de Venise et du talent de G. Bellini.

Les élèves de G. Bellini suivirent deux directions diverses. Il faut

parler d'abord de ceux qui s'autorisèrent des progrès de l'art pour perfectionner leurs anciennes traditions, et non pas pour les interrompre. Marco Basaïti, le plus ignoré d'entre eux, est représenté à l'académie de Venise par une de ces compositions qui touchent jusqu'aux larmes, tant la mélodie en est douce et inattendue, tant il y a une harmonie complète entre le sentiment et son expression. Prenez un terme moyen entre la maigreur un peu roide d'Hemling et la douceur onduleuse de Pérugin ; donnez je ne sais quelle verdeur tudesque au coloris vénitien ; mêlez l'ordonnance large de la renaissance à la finesse et à la fraîcheur des paysages gothiques, et vous aurez une idée de ce tableau, qui représente les fils de Zébédée se jetant aux pieds du Christ, sur les bords du lac de Tibériade. Du même pinceau, le musée de Berlin possède deux admirables pages où le principe de l'art ogival semble amené à la beauté parfaite, sans le secours de l'antique ; le dessin y est superbe et délicat tout ensemble ; la couleur a ce grain d'argent qui un peu plus tard caractérisa Paul Véronèse ; les draperies sont ajustées avec un art exquis et tout gothique ; les paysages, que traversent ordinairement les plus belles eaux, ont un charme tendre, chaste, infini ; l'expression est émue et virginale tout ensemble, voilée par une ineffable langueur, et laissant néanmoins percer une énergie profonde et surnaturelle. Tout ce qu'on sait sur l'auteur, c'est qu'il était originaire du Frioul, qu'il se forma sous G. Bellini, et qu'il travaillait encore en 1520. Il paraît aussi qu'il avait été à l'école de Bartolomeo Vivarini ; il a des rapports singuliers, dont il faudrait éclaircir l'origine, avec Giannicola, qui j'ai cité parmi les élèves du Pérugin ; il m'a semblé voir une imitation de quelques-unes de ses qualités, dans les œuvres d'un artiste de Bergame, Andrea Previtali, qui était aussi élève de G. Bellini, qui florissait en 1506, et qui, on en peut juger au musée de Berlin, finit par adopter le sourire savant des derniers peintres de Florence.

Vittore Carpaccio (1450-1522) est un fruit moins original, plus doux et plus mûr de l'école des Bellini. On voit au Louvre une de ses peintures qui rappelle le goût de Gentile Bellini, et qui appartient à une légende de saint Étienne, dont on trouve un autre fragment à Berlin. La légende de sainte Ursule, qui orne maintenant l'académie de Venise, est conçue dans un style plus coulant, qui unit pourtant encore, à une grande richesse de coloris et d'invention, les dispositions naïves, et, j'allais presque dire, les inflexions hiératiques des

frises sculpturales de l'ancienne Grèce. Carpaccio a peint aussi de grandes pages, qui, pour être plus savantes, n'ont pas le charme de celles qui le sont moins.

Giovanni-Battista Cima, surnommé da Conegliano, de la ville où il était né, avait étudié à la même école, et florissait aussi dans les premières années du XVIe siècle. La Pinacothèque de Munich, la galerie de Paris, l'église de la Madona dell'Orto, à Venise, possèdent des tableaux où il a donné aux types élancés de la seconde époque cette douce extase qui est le propre des maîtres de l'Ombrie, et cette couleur dorée qui est la gloire spéciale des Vénitiens. A Dresde on voit de lui une Présentation de Marie au temple, où la composition consacrée par les tudesques est enrichie des ornements d'architecture dont Florence avait donné l'exemple, et des costumes turcs dont sans doute Gentile Bellini rapporta la mode de Constantinople. On distingue au musée de Berlin un tableau légendaire où le même artiste a usé de ces ajustements avec plus de liberté ; une Madone qui incline déjà vers le naturalisme, quoique les monuments qui l'entourent soient encore décorés de mosaïques grecques, et que les saints dont elle est assistée aient l'expression exaltée de l'art ogival ; enfin un portrait de G. Bellini au milieu d'un de ces beaux paysages inventés par les gothiques, et répudiés, après eux, par un art qui a méconnu la nature en l'embrassant avec fureur.

Parmi les autres élèves archaïques qui sont sortis de l'école des Bellini, et dont on trouve des témoignages au musée de Berlin, il faut citer Pietro degli Ingannati, qui unissait, avec une rare finesse, le coloris au dessin et la naïveté à la beauté : Francesco Bissolo, qui florissait en 1520, et qui dans une Résurrection présente encore le type byzantin ; Piermaria Pennachi, qui a peint d'un style sévère un beau Christ gardé au tombeau par deux anges ; Giovanni Mansueti, qui était dans sa fleur en 1500, et qui conservait aussi les traditions de la ligne ronde et de la naïveté austère ; Andrea Cordelle Agi, qui se montre élégant jusqu'à l'affectation dans un Mariage de sainte Catherine ; Girolamo di Santa Croce, dont la douceur s'avançait aussi vers la décadence.

Dans l'atelier même où s'élevèrent tous ces peintres fidèles avec éclat aux anciennes pratiques, Giorgio Barbarelli (1475-1511), célèbre sous le nom de Giorgione, détermina une révolution dont Giovanni Bellini, son maître, portait déjà le germe. Entre eux il y eut

cette différence que le même principe fut développé par G. Bellini dans les limites de l'art religieux, et poussé au contraire par Giorgione, à des conséquences nouvelles avec une audace où respiraient la liberté et l'emportement de l'esprit moderne. Quel était ce principe? Dans les écoles allemandes et italiennes dont j'ai parlé jusqu'à présent, le dessin était considéré comme ce qui donnait à la peinture à la fois l'être et la forme; d'abord arrondissant ses lignes à l'exemple des cintres, ensuite les élevant avec l'ogive, enfin variant et balançant leurs inflexions d'après la nature et l'antique, lui seul servit à faire la distinction fondamentale des trois grandes époques du génie chrétien. A travers ces vicissitudes, autant que nous avons pu nous arrêter aux détails, nous avons bien vu la couleur conserver ou perdre l'éclat des œuvres byzantines, selon que les écoles étaient fidèles aux procédés de l'Orient, ou leur avaient substitué d'autres méthodes, expression d'arts différents, d'une civilisation modifiée, et peut-être d'une atmosphère particulière. Mais tout à coup la couleur semble se lasser de n'être qu'un enduit préparé pour recevoir la lumière extérieure, elle veut prendre le rôle de cette lumière, en confondre, comme à leur origine, tous les rayons dans une sorte de splendeur ténébreuse, les mêler et les emprisonner dans sa pâte, y enfermer avec eux l'étincelle même de la vie, et l'en faire rejaillir à travers le mystérieux scintillement de leurs tons broyés ensemble. Tant que les peuples de l'Europe avaient vécu sous l'empire d'idées qui leur permettaient de saisir l'essence même des choses, et par conséquent d'en déterminer les limites, le dessin, qui a le double pouvoir de représenter les types des êtres et la borne de leurs contours, avait été la partie importante de l'art; lorsque après l'idéal chrétien, l'idéal antique aussi eut disparu, lorsque les hommes absorbés dans la contemplation des mille objets de l'univers matériel, et perdant de vue la cause céleste et les formes divines de ces phénomènes, devinrent incapables de rien affirmer sur l'essence de la vie et sur son irradiation dans les existences particulières, alors les vagues clartés de la couleur se substituèrent à la précision du dessin devenu inutile, et elles ne laissèrent plus percer l'âme cachée des choses que comme un sombre éclair déchirant, çà et là, l'épaisseur des nuages, et annonçant, au milieu des tempêtes, une nouvelle fécondation.

Pour former ce nouvel art, il ne fut besoin que de modifier les héréditaires pratiques de l'art byzantin par les doctrines classiques de

l'école du Squarcione, et par le sentiment de la nature magnifique de Venise, où une population, alors tout empourprée, affluait au milieu des mirages de l'Adriatique. Giorgione, à qui revient la gloire d'avoir déterminé cette transformation, s'est signalé, pendant sa courte existence, par les fresques qu'il peignait soit dans l'intérieur des palais, soit sur leurs murs extérieurs, et que le temps a détruites ; aussi ne reste-t-il plus guère de lui que des portraits et des paysages ; dans les premiers on admire cette sorte de lueur profonde et vague qui sort, à travers les couches empâtées de la couleur, comme du sein de la personnalité elle-même ; les seconds sont remarquables par ces corps nus et épais que l'auteur y a placés comme un splendide ornement, et dont il a su faire, il est vrai, rayonner l'épiderme aussi bien qu'un vase qui porterait en lui sa lumière. La Pinacothèque possède deux beaux morceaux du Giorgione, son propre portrait, et une jeune fille à sa toilette. Mais qui égalera jamais pour la beauté du coloris, pour l'audace du caractère, pour l'incroyable mélange de l'énergie et de la volupté, la superbe tête de femme qu'on voit à la galerie Manfrin à Venise, et à laquelle lord Byron revenait toujours ? Je voudrais pourtant être mieux assuré que c'est au Giorgione qu'on doit faire honneur de ce chef-d'œuvre.

Tiziano Vecellio (1477-1576), né à Cadore, emprunta évidemment moins à son maître Giovanni Bellini, qu'à son condisciple Giorgione ; en général il a une couleur moins sombre que celle de ce dernier, et plus fidèle au grain doré qui forme le fond de leur pâte commune ; aussi est-il non-seulement plus brillant, mais moins concentré dans l'expression de ses portraits, moins sauvage en quelque sorte, plus enclin à sentir la beauté dont il a laissé d'admirables images, plus propre à rendre cette fierté mâle mais policée de l'aristocratie vénitienne dont il semble s'être presque constamment inspiré, plus disposé aux effets de grande ordonnance qui étaient la seule voie par où le sentiment du dessin pût encore se faire jour dans cette école. Ce qu'on ne peut se lasser d'admirer dans Titien, c'est la gravité naturelle et en quelque sorte inamissible qui l'accompagne constamment, et qui fait qu'on s'attache à lui toujours plus, comme à un homme vraiment noble et sérieux. Si le langage dont il se sert a dépouillé entièrement, comme celui de Giorgione, la grâce subtile des gothiques, il porte en revanche cet accent ferme, où l'on sent à la fois la hauteur de l'âme et la justesse de l'esprit, et où l'on recon-

naît l'énergique et sage laconisme des Orientaux. Rubens parut, avec un caractère analogue, parmi des marchands, dans un temps et dans une ville qui conspirèrent pour dénaturer sa vigueur native par d'indignes ampoules ; Titien conserva sa majesté originelle, au milieu des patriciens de Venise et des princes d'Espagne, dans un siècle où la grandeur simple savait encore trouver le chemin des cœurs. A Venise, on peut étudier la marche de son talent, depuis ces tableaux du palais du vice-roi, où, presque enfant, il traçait, selon le style légendaire, de petites figures dans les paysages, jusqu'à cet apôtre de l'église de Saint-Sébastien, à côté duquel, âgé de quatre-vingt-huit ans, il peignait encore une figure d'ange animée du plus pur sourire de la jeunesse. On y admire aussi ses merveilles : à l'académie, son Assomption éblouissante comme la lumière même ; la galerie Manfrin, ses Trois âges et son portrait de l'Arioste, œuvre où l'art, réduit à ses moyens les plus simples et les plus serrés, est porté à sa plus haute puissance. Au Louvre, on peut mieux juger de la beauté du Titien que de sa force. Dresde possède une Madone, la plus sévère sans doute et la plus savamment ajustée que cet immortel pinceau ait tracée. Que dirai-je encore du fameux Cristo della Moneta ? Cette figure est peut-être la seule où le peintre ait uni la mélancolie de la seconde époque à la gravité de la première et au luxe de la troisième.

C'est dans le musée de Dresde que j'ai vu les plus beaux ouvrages de Jacopo Palma l'ancien, qui se forma sur ceux de Giorgione et de Titien, et qui a quelquefois surpassé ces maîtres, non-seulement par l'élévation du style, mais encore par une originalité plus incisive, par une saveur plus marquée. Cet artiste, né à Serinata, dans le Bergamasque, sans qu'on sache ni l'époque de sa naissance, ni celle de sa mort, dut sa supériorité à la juste union qu'il sut faire des traditions archaïques enracinées dans sa province, et des innovations qu'il emprunta aux Vénitiens. Cette alliance, basée sur des proportions toutes mystérieuses, donne un caractère indicible au portrait de ses trois filles, qu'il a peintes au milieu d'un paysage, avec des inflexions si mordantes et des airs si vifs et si beaux, qu'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de l'individualité énergique qu'elles accusent, ou de la haute généralité dont le talent du peintre leur a donné l'empreinte. Parmi ces trois femmes se trouve assurément une répétition de celle qu'on attribue au Giorgione, dans la galerie Manfrin, et qui n'est point peinte dans une attitude plus décidée, ni d'un ton plus entier

en son mélange. En broyant toutes ses couleurs en une seule, dont il varie l'intensité selon une gamme à hardis intervalles, Palma l'ancien s'est composé, si je l'ose dire, un grand style de coloris que Giorgione n'a point toujours tenu à la même hauteur, que Titien a souvent rompu par des accords plus divers, et auquel leur rival joignait encore un dernier sentiment du dessin ressenti des époques supérieures. Une Vénus tout ardente, qu'il a peinte avec ces deux styles fondus ensemble, et qui éclipse complétement, dans la galerie de Dresde, une autre Vénus rose et raffinée, classée pourtant parmi les meilleurs morceaux de Titien, est peut-être l'œuvre la plus hautaine qu'ait produite l'école vénitienne. On voit à côté d'elle une composition étrange d'un homme qu'une femme tient embrassé sous une ombre brûlante, et qui exprime, avec une vigueur dont Rembrandt semblerait seul capable, je ne sais quelle douloureuse terreur de la débauche assouvie. Au musée de Berlin on distingue deux Madones, antérieures sans doute à l'initiation du Giorgione, et qui, par la force de l'expression et par la finesse du dessin qu'accompagne encore un coloris pâle et doux, montrent assez que les succès obtenus par Palma, pendant la seconde partie de sa carrière, tiennent au principe archaïque qu'il avait développé dans la première. Palma le jeune (1544-1628), qui était le neveu de l'ancien, et dont les œuvres sont plus nombreuses à Venise et à Munich, n'eut ni l'accent profond de son oncle, ni l'audace de Tintoret, dont il reçut les leçons.

L'école de Titien exigerait des développements que je suis forcé de réduire aux bornes de mon cadre. Parmi les artistes qu'elle produisit, on doit distinguer Bonifazio le Vénitien (1491-1543), né à Vérone, et dont il est souvent impossible de distinguer les œuvres de celles du maître; Paris Bordone (1500-1570), né à Trévise, dont le coloris prend une teinte plus généralement rose; Giov.-Ant.-Licinio Regillo (1483-1540), appelé le Pordenone, du nom de sa ville, et qui avait étudié sous le Giorgione. Sous Bonifazio et sous son maître se forma Giacomo Bassano (1510-1592), le premier de ces éternels Bassans dont la péninsule est encombrée, et qui furent, avec un moindre génie, les Teniers de l'Anvers italienne.

Chassé, dit-on, de l'atelier de Titien, qui était jaloux de ses commencements, Jacopo Robusti (1512-1594), surnommé le Tintoret, alla demander conseil aux œuvres de Michel-Ange, qui déjà avait failli faire d'un autre Vénitien, de Sébastien del Piombo (1485-1547),

l'admiration de l'Italie et le rival heureux de Raphaël, en lui apprenant à unir les deux nouvelles puissances de l'art moderne, l'anatomie et la couleur. Grâce aux leçons du maître qu'il avait choisi, le Tintoret se crut capable d'opérer une révolution dans l'école vénitienne, en important chez elle la puissance des Florentins; mais perdu dans le noir océan de sa couleur, il ne put parvenir à y fixer d'une manière solide les lignes de leur dessin; forcé de renoncer à la précision avec laquelle ses modèles avaient saisi l'essence des choses, il tourna leur mouvement et leur force en une sorte d'orgie sanglante et obscure, dont le temps heureusement augmente de jour en jour les ténèbres. Quand on a admiré les beaux portraits qu'il compte dans la plupart des musées de l'Europe, quand on a jugé surtout, d'après les médaillons qu'il a peints dans la salle du sénat, à Venise, et d'après le Parnasse qui le représente au musée de Dresde, à quel point il pouvait pousser le sentiment de la beauté antique, et les grâces fines et vaporeuses du génie moderne, on ne saurait trop déplorer que ce grand artiste ait donné le modèle des barbaries de la décadence, tandis qu'il aurait pu fournir les plus précieux exemples de ses délicatesses et de son esprit.

Ce sentiment du dessin, auquel la manière de Giorgione et de ses élèves refusait toute satisfaction, agita plus noblement un contemporain de Titien et de Tintoret. Paolo Cagliari (1530-1588) emprunta à Vérone autre chose que son surnom de Véronèse. Tourmenté du besoin de faire intervenir la beauté des lignes dans la peinture vénitienne, qui les avait supprimées, il emprunta à sa ville cette grande architecture dont Sammicheli et Palladio y prodiguaient alors les ouvrages. Par ce moyen, par le grain d'argent de la pâte qu'il reçut aussi avec les traditions locales, et qui le distingua des autres Vénitiens, il parvint à donner à ses tableaux un air de majesté, d'ordre et de construction qu'on ne trouve pas dans les œuvres de ses rivaux, et qui supplée en quelque façon à l'anatomie des Florentins et à l'idéal de l'école de Rome. Tout le monde connaît sa manière large, dont Paris possède sans aucun doute l'ouvrage le plus important; mais ceux qui ont vu à Venise le Martyre de saint Marc et de saint Marcelin dans l'église de Saint-Sébastien, la Famille de Darius aux pieds d'Alexandre dans le palais Pisani, l'Enlèvement d'Europe au palais des doges, ceux-là peuvent dire ce que c'est que la belle manière du Véronèse. Ces peintures n'ont plus rien de divin, mais elles prêtent aux formes terrestres du

génie humain la lumière la plus élégante, la plus fine et la plus radieuse qu'on puisse imaginer. Un médaillon de l'ancienne bibliothèque de Saint-Marc est à la fois l'un des meilleurs morceaux de Cagliari, et l'explication de toute sa vie. Il représente la Musique, la Géométrie, l'Arithmétique et l'Honneur. L'enfant qui, assis sur de superbes tronçons de colonnes antiques, attire, par les accords de son instrument, ces belles divinités de la science et de la noblesse, n'est-ce pas le génie de Véronèse unissant l'harmonie de sa palette aux lignes de l'architecture et à la dignité de l'expression ? Que dis-je ! n'est-ce pas le génie de Venise elle-même, souriant sur les ruines relevées du paganisme, et substituant, dans la peinture, à l'articulation du dessin, le vague et le charme de la musique des couleurs? Quant aux Tiarini, aux Tiepolo, aux Liberi, à tous les autres artistes qui ont prolongé l'existence de l'école vénitienne jusque dans le XVIIe et le XVIIIe siècle, il faut abandonner le soin de les caractériser à ceux que pourra intéresser le spectacle de leur décadence.

XVIII.

Écoles des Carrache.

Lorsque Michel-Ange descendit dans la tombe qui s'était déjà fermée sur tous les autres grands artistes du continent de la péninsule, il ne restait plus de maîtres dignes de ce nom qu'à Venise. L'art de peindre par le dessin était perdu ; l'art de peindre par la courleur prévalait partout. Une révolution morale qui s'opéra alors en Italie, et qu'on n'a point encore assez étudiée, détermina à la fin du XVIe siècle une réaction remarquable en faveur du dessin. La politique profane que la papauté avait suivie depuis Alexandre VI jusqu'à Paul III avait secondé le relâchement de tous les liens de la société chrétienne, et introduit le paganisme au cœur même de l'Église. Le premier effet de cette invasion de la pensée et de l'art des anciens avait été de compléter le génie moderne ; Léonard, Michel-Ange et Raphaël

avaient assez montré ce que les traditions religieuses pouvaient gagner en se transformant sous l'influence du goût antique. Mais cet accroissement magnifique était si plein de dangers qu'il fit presque immédiatement place à une déchéance honteuse et bientôt au néant ; en épurant, en agrandissant les formes de l'art chrétien, la renaissance avait porté un coup mortel aux croyances et aux sentiments qui en étaient le sujet et la base. Cette multitude d'idées contraires qui se disputaient les esprits laissait le champ libre aux fantaisies indécises d' imagination, à l'ivresse violente des sens. Tel qu'il avait été pratiqué par la Grèce et par le moyen âge, le dessin n'avait rien de commun avec ces nouveaux besoins d'une époque à la fois matérialiste et rêveuse. Expression naturelle de toute pensée claire et dominante qui saisit l'essence des êtres, il semblait avoir péri avec le catholicisme, au milieu du XVIe siècle ; il reparut aussi avec lui, lorsque, du sein du concile de Trente, que Charles-Quint avait fait assembler pour subjuguer la papauté, un parti de l'Église, voué aux rigueurs de la discipline et à la défense du dogme, eut fait sortir une réformation intérieure dont Sixte-Quint fut le héros, le Tasse le poëte, Bellarmin le législateur. Les Carrache furent les peintres de cette rénovation catholique, et ils en expliquent merveilleusement, selon moi, l'origine et le sens.

Louis Carrache (1551-1619) apprit à estimer les couleurs qu'il avait broyées dans l'atelier de Tintoret, et leur fit désormais une part suffisante pour contenter les instincts de son siècle ; il recommanda aussi l'étude de la nature, cette nouvelle divinité, qu'on adorait déjà depuis assez longtemps sans avoir pris, je crois, une opinion bien nette du culte qu'on lui rendait ; mais au-dessus du coloris et de l'imitation il plaça la science du dessin qu'il se vantait d'avoir apprise par la comparaison assidue des grands maîtres. Dans la *Vision de saint François d'Assise*, l'un des quatre tableaux de cet artiste qui sont conservés à la Pinacothèque de Munich, on peut juger du type général de son dessin ; on n'y voit rien de religieux que le calme dont l'école florentine s'était de plus en plus écartée ; mais ce calme y est entretenu par un certain sentiment de la statuaire grecque ; la noblesse du stoïcisme antique y a remplacé les délicatesses et la profondeur de l'ascétisme chrétien. C'était à Bologne, la seconde ville des États du saint-siége, que Louis Carrache relevait ainsi la peinture par une étude de ce que l'art païen avait produit de plus moral et de plus philosophique. Dans

le même temps, par un effort semblable, Rome essayait de régénérer le catholicisme en lui donnant pour appui, contre le réalisme mal compris d'Aristote qui entraînait les écoles et les peuples, l'idéalisme sublime de Platon, qui après avoir servi de point de départ au christianisme, venait pour ainsi dire le réclamer à cette heure suprême, et le ranimer en le faisant rentrer dans son sein. Alors dans l'art, comme dans les lettres, comme dans la religion, la pensée moderne, déchirée par le doute, cherchait à retrouver du moins les apparences de l'unité sous les formes de ce même paganisme qui lui en avait fait perdre la réalité; et ainsi se posait déjà cette équation de l'antiquité et du moyen âge que les temps postérieurs doivent résoudre.

Les deux neveux de Louis Carrache, Augustin (1558-1602) et Annibal (1560-1619), furent appelés à Rome pour décorer la galerie du palais Farnèse. Le premier, qui maniait le burin mieux que le pinceau, y fit une abondante provision d'idées élevées et touchantes qu'il n'eut pas le temps d'exécuter dans le duché de Parme où la mort le surprit; le second dessina l'antique avec une ardeur et une habileté dont les grands peintres de la génération précédente lui avaient laissé l'exemple. Sous l'influence de ces Carrache, se développa à son tour toute une école qui rompit l'équilibre de leur éclectisme, et qui néanmoins produisit encore de puissants effets, grâce au sentiment du dessin qu'ils avaient ravivé. La Pinacothèque de Munich et la galerie de Dresde possèdent des ouvrages éminents des maîtres et des élèves. Parmi ceux-ci figure au premier rang Guido Reni (1575-1642), qui avait étudié son art sous Annibal et sous Louis. Tandis que les instituteurs de l'école se distinguaient par une énergie que ce siècle imbécile regardait comme le comble de l'âpreté, le Guide chercha, sur les traces du Corrége, à prêter aux belles ombres de son coloris cette sorte de doux prestige qui a excité de si grands enthousiasmes. Pour imprimer à son dessin, dont la pureté a été aussi tant vantée, une grâce qui pût satisfaire la mollesse de son temps, il recourut, sans doute à son insu, aux lignes ascendantes de la seconde époque; en noyant, dans les vapeurs du clair-obscur, des formes allongées et sinueuses, il passa pour donner au monde l'image des voluptés nobles et voilées. Domenico Zampieri, connu sous le nom du *Dominiquin* (1581-1641), avait travaillé dans l'atelier d'Augustin. Les deux tableaux de sa main qu'on voit à la galerie de Munich, et qui retracent dans des compositions savantes, deux épisodes de la

vie d'Hercule, semblent affecter le clair-obscur du Guide ; son chef-d'œuvre, *la Communion de saint Jérôme*, que Paris a rendu à l'Italie en 1815, brille d'un éclat plus vif, et offre, avec quelques rares tableaux des génies les plus extraordinaires, le coloris et le dessin s'unissant, sans se nuire, dans des proportions élevées et égales ; sous le rapport de l'expression, ce tableau a reçu des éloges qu'il a dû peut-être à des concessions déjà trop fortes faites à la réalité. Les paysages du Dominiquin, dont Poussin a imité les verdures et agrandi l'aspect, montrent du moins clairement ce qu'il y avait de mélancolie dans ce penchant qui ramenait l'élève d'Augustin vers la nature. Le cavaliere Lanfranco (1581-1647), qui avait pris successivement les leçons des trois Carrache, était poussé par son instinct à une imitation plus vigoureuse, et s'appliquait de préférence aux effets pompeux des coupoles. Francesco Albani (1578-1660) a été surnommé le peintre des Grâces, comme si ces déesses ne présidaient qu'aux âges de décadence ; élèves des Carrache et du Guide, il apprit le dessin des premiers, la volupté du second. Il fut conduit, comme le Dominiquin, par d'autres sentiments sans doute, à étudier les ombres épaisses des bois, et à offrir à la nature le culte que lui rendent toutes les époques extrêmes. Familier avec la littérature de son temps, qui fut le siècle de Louis XV de l'Italie, il reproduisit dans ses paysages toutes les galanteries de la mythologie grecque, en multipliant les copies des beaux enfants qu'une fille de la grasse Bologne lui avait donnés. Les tableaux des Carrache, qui passaient, auprès des siens, pour des chefs-d'œuvre de hardiesse, ne le laissèrent pas jouir jusqu'à la fin de sa vie des succès de sa peinture qui marquait le terme de l'art italien.

La réaction qui accompagna ces douceurs immodérées n'était pas un indice moins certain de déchéance. Né à Cento, village du Bolonais, Gian Francesco Barbieri, que la difformité d'un de ses yeux avait fait surnommer *Il Guercino* (1590-1666), se rattacha à Venise par son maître Benedetto Gennari, et par son habile coloris. Il mit à profit le dessin des Carrache ; mais il voulut se distinguer par une stricte imitation de la nature que la manière de l'Albane avait défigurée. La Pinacothèque de Munich et la galerie de Dresde renferment plusieurs tableaux dans lesquels il se montre vrai sans bassesse, exact sans minutie, sage et puissant tout à la fois. Mais déjà son élève, le cavaliere Mateo Preti (1613-1699), dont Bruxelles possède aussi une sombre et belle page, paraît, à côté de lui, violent, trivial, entraîné à

toutes les fâcheuses conséquences du naturalisme. Ce système avait été soutenu dans toute son exagération, au temps même des Carrache, par un Milanais, Michelangelo Amerighi (1569-1609), né au château de *Caravaggio* dont il avait pris le nom. Dédaigner l'antique, copier la nature sans choix, se passionner pour les contrastes les plus vigoureux de l'ombre et de la lumière, voilà ce que cet artiste avait appris en étudiant avec ardeur les œuvres du Giorgione ; mais, plus fidèle à son tempérament emporté qu'à son froid système, il donnait à tout ce qu'il prétendait imiter l'air fantasque et énergique de son propre caractère.

Comme sur la fin du XVIe siècle, les Carrache avaient, pour ainsi dire, transporté l'école du dessin de Rome à Bologne, sa succursale, de même, au commencement du XVIIe siècle, les élèves du Caravage conduisirent l'école de la couleur de Venise à Naples qui semblait prédestinée à l'accueillir. Sur les parages de la mer de Sicile, comme au fond de l'Adriatique, les pratiques de l'Orient s'étaient maintenues à peu près intactes jusqu'à la fin de la grande époque des merveilles florentines ; les dernières ardeurs de l'art byzantin s'y allièrent aux premières saturnales du naturalisme. C'est en effet à Naples que Joseph Ribera (1589-1656), surnommé *l'Espagnolet*, du nom de sa patrie, déploya tous les excès auxquels pouvaient aboutir l'humeur farouche de sa nation, l'audace brutale du Caravage et la décadence du coloris oriental. Comme pour mieux faire regretter cette dépravation fatale d'un beau talent, il sut aussi, en cherchant les traces du Corrége que toute cette génération de peintres étudia assidûment, produire des ouvrages où brille une noblesse préférable peut-être à la douceur à laquelle il prétendait. Salvator Rosa (1615-1673) apporta à l'école de Naples l'éclat d'un esprit audacieux qui épancha également son fiel dans ses satires et dans ses batailles, et qui, en ses plus poétiques instants, peignit, avec les sombres couleurs de ses pensées, la nature, refuge dès lors commun de toutes les âmes élevées. Lucas Giordano (1629-1705) se signala par ses innombrables pastiches, et par sa déplorable facilité qui lui valut le surnom de *Fa-Presto*. Solimena (1657-1747) prolongea les traditions napolitaines jusque vers le milieu du siècle dernier.

Tandis que l'Italie moyenne n'avait à opposer à ces débauches que les toiles fades et prétentieuses de Carlo Dolce (1616-1686), singulier héritier des puissants maîtres de Florence, l'Espagne du moins,

grâce à la vie que le catholicisme conservait encore chez elle, et à la force politique qu'elle tenait de ses alliances, soutint avec plus de splendeur et de durée les principes sur lesquels Caravage avait fondé son école. Byzantine, au début, comme Naples et comme Venise, elle demeura aussi presque entièrement inaccessible à l'influence des écoles du dessin, et aux instincts de l'idéal; par le coloris même et par une imitation véhémente de la réalité, elle se rattacha au mouvement qui régnait en Italie au XVIIe siècle, et dont elle fut, sous ce rapport, l'appendice et le couronnement. Les musées de l'Allemagne ne fourniraient pas un nombre suffisant de tableaux, si je voulais y chercher des exemples pour vous donner une idée plus détaillée de l'art espagnol, qui, par son principe même et par le rang qu'il occupe dans l'histoire de la peinture, s'écarte entièrement de mon sujet. Cependant je ne compléterais pas ma tâche si je ne citais à Munich quatre toiles où Murillo (1613-1682), ce Giorgione de Séville, a peint de petits mendiants nus, et un portrait où Velasquez (1594-1660) semble avoir défié Titien; à Dresde, une Madeleine par Zurbaran (1596-1662) qui s'y montre l'heureux élève de Caravage; puis encore à Munich une Sainte Famille, par Alonzo Cano (1600-1676), qui, presque seul sur la terre d'Espagne, allia le goût du dessin et la connaissance de l'antique, au soin de la couleur, et qui, pour cette cause, y représente l'école des Carrache, la plus élevée en ce temps dégénéré, celle à laquelle j'ai dû rapporter toutes les autres pratiques de la même époque.

XIX.

École française.

Si la France ne peut citer que de rares monuments de la peinture des hautes époques, il en faut sans doute moins accuser son impuissance que les violences faites aux sanctuaires du moyen âge, d'abord par le goût du dernier siècle, ensuite par les orages de la révolution. Les recherches dont l'archéologie nationale commence à être l'objet montreront que, loin d'être demeuré étranger au développement des

phases supérieures de l'art, notre pays y a contribué plus qu'aucun autre, en prenant à la constitution du système ogival une part importante, peut-être souveraine. Ce profond sentiment des lignes essentielles qui anima la France durant l'époque gothique, ne l'abandonna point lorsque la renaissance vint changer toutes les formes de la vie des peuples modernes; ce fut encore lui qui, dans cette circonstance solennelle, inspira à tous nos artistes un goût inné pour le dessin. Jean Cousin (1530-1589), qu'on cite ordinairement comme le premier de nos peintres, et qui n'était sans doute, à en juger par les travaux dont il a orné quelques églises, qu'un membre éminent de nos anciennes confréries d'artistes, fondit avec une telle naïveté les méthodes de Florence et de Rome, qu'on peut douter si, au lieu de les avoir étudiées en Italie, il ne les trouva point dans les analogies de ses propres traditions. J'ai découvert, avec une agréable surprise, au musée de Mayence, un tableau où cet artiste a représenté, en de petites dimensions et avec un grand nombre de personnages, une Descente de croix qui se rapproche de Pérugin par sa couleur claire et par ses douces expressions, qui rappelle Patenier par l'heureuse simplicité du paysage, qui fait pressentir Poussin par le goût régulier de l'ajustement. Celui-ci arriva à Rome au siècle suivant, lorsque la manière du Guide le disputait, dans l'estime des Italiens, au dessin plus mâle d'Annibal; il décida la querelle en faveur des Carrache, en mettant de leur côté son génie, où respiraient le bon sens et la fermeté de sa nation. Soutenu par de hauts instincts, par de grandes études, par une intelligence sévère et profonde, Nicolas Poussin (1594-1665) ne se borna point à affermir l'école bolonaise dans ses austérités, il serra de plus près l'antique, à qui elle avait emprunté sa force; il sut dominer l'antique même par un sentiment mélancolique de la vie et de la nature, lequel se prêta, sous sa main, aux modulations les plus diverses, depuis la douce rêverie des *Bergers d'Arcadie* jusqu'aux terribles solitudes du *Déluge*. Il dirigea la pléiade d'artistes qui fut un des beaux ornements de notre XVIIe siècle; par ses conseils et par les esquisses qu'il lui envoyait de Rome, il cultiva dans Eustache Lesueur (1617-1655) cette grâce naïve qui tient à la fois du moyen âge et de l'antiquité, et dont on a signalé le double caractère en donnant au peintre de saint Bruno le surnom de *Raphaël français*; il fit de Charles Lebrun (1619-1690), autant qu'il put, un élève des Carrache, et rattacha par lui, à leur école, les principes académiques du siècle de

Louis XIV ; il encouragea par son amitié Moïse Valentin (1600-1632), que la fougue de sa jeunesse poussait à l'imitation de Caravage ; il se trouva aussi en Italie avec Claude Gelée (1600-1682), connu sous le nom de *Lorrain*, qui, dans cette même nature de Naples où l'humeur sauvage de Salvator avait puisé tant de sombres images, choisit les plus beaux effets de la lumière et les plus majestueuses combinaisons des lignes de l'architecture et du paysage. C'est ainsi que presque sur tous les points, pendant cette mémorable époque, l'école française adoptait les pratiques du dessin et se constituait par elles. Cette généreuse tradition fut interrompue. Au commencement du siècle qui suivit, Watteau (1684-1721), les Vanloo, Jean-Baptiste (1684-1745) et Carle (1705-1765), François Boucher (1704-1770), opérèrent, à des degrés différents, en faveur de la couleur et du caprice, une sorte de réaction dans le développement de laquelle rien ne nous engage à pénétrer plus avant.

Tandis que ces artistes abaissaient les principes et la renommée de la France, l'Allemagne, qui était sous l'influence de notre goût, produisit un homme destiné à le relever. Raphaël Mengs (1728-1779), conduit par son père à Rome pour y achever ses études, s'abreuva à la source d'où étaient dérivées, après de longs détours, les premières leçons qu'il avait reçues. Dans ses peintures et dans ses écrits il s'efforça de dégager le pur élément antique de l'alliance que les écoles de Rome et de Bologne avaient successivement tenté de lui faire contracter avec l'art chrétien. Secondée par l'autorité de cet homme éminent, par celle de Winckelmann, par la direction de toute la littérature française, par les fouilles d'Herculanum et de Pompéi, l'antiquité acquit sur l'esprit des peuples et sur le talent des artistes un empire absolu qu'elle n'avait pas encore possédé. Notre David (1750-1825) ne fut point, comme on voit, le promoteur de ce mouvement ; mais il en fut un des instruments les plus efficaces et les plus illustres. Esclave des nécessités de son temps, il représenta le plus haut état d'isolement auquel l'art païen puisse, je pense, arriver au milieu de nos sociétés modernes. Là est son originalité impérissable. L'erreur que les promptes injustices de l'opinion lui ont fait expier, consiste en ce que, au lieu de se régler sur le style des bas-reliefs antiques, il se modela sur celui des statues : ce qui fit qu'il mit, presque partout, dans ses tableaux, les inflexions solennelles et isolées du geste à la place des lignes plus liées et plus savantes de la com-

position pittoresque. Aussi son école, malgré les beaux succès de Gros, de Gérard, de Guérin et de Girodet, a-t-elle dû se transformer pour conserver parmi nous sa suprématie; ce n'est qu'après avoir appris de Raphaël comment la méditation des statues antiques pouvait servir à la peinture moderne, que M. Ingres a fait triompher des dédains de notre temps les traditions grecques de son maître. Cependant, peu contente de ces amendements, une nouvelle génération a restauré, par une réaction dont les excès touchent sans doute à leur fin, les qualités négligées par l'école de David; et la couleur a recommencé parmi nous, sous toutes les formes, son ancienne lutte contre le dessin.

Tandis que dans cette séparation violente de l'antiquité et du christianisme, dont l'union avait élevé si haut l'art de la renaissance, la France adoptait l'élément purement païen et philosophique, l'Allemagne s'emparait de l'élément chrétien par la main de ceux de ses enfants qui avaient suivi en Italie Winckelmann et Raphaël Mengs. Après avoir extrait ce germe précieux du sein de la forme composée des maîtres du XVIe siècle, elle est promptement remontée à l'imitation des artistes du XIVe et du XVe siècle, chez lesquels il régnait presque seul. Grâce à ce choix, les écoles fondées par M. Owerbeck, par M. Cornélius, et par leurs amis, ont rehaussé l'expression morale de l'art, et entrepris, sur le principe même du style, des études qui ne sauraient, en aucun cas, être stériles.

Ainsi, à l'heure qu'il est, soit qu'on regarde la France, soit qu'on jette les yeux sur l'Allemagne, on voit que le moule de la renaissance a été brisé. Grec et historique chez nous, chrétien et symbolique au delà du Rhin, l'art nourrit actuellement deux grandes nations, des deux parts qui s'étaient rencontrées et unies dans la courte vie du divin Sanzio. Ne soyons point fiers de notre lot plus qu'il ne convient: n'accusons point trop nos voisins de se perdre dans les pastiches du moyen âge. Si M. Owerbeck joint l'imitation de Pérugin à celle d'Hemling, si M. Cornélius mêle les exemples de Michel-Ange à ceux d'Albrecht Duerer, M. Ingres n'allie-t-il point le culte de Raphaël à celui des Étrusques? Lorsque nous évitons l'imitation de l'antiquité, n'est-ce pas pour tomber dans la dépendance non moins servile de la nature? Si l'analyse a dû décomposer sous nos yeux les œuvres complexes du XVIe siècle, c'est sans doute pour que, connaissant mieux les secrets de cette grande époque, nous puissions lui

donner une suite plus digne d'elle. Apprenons donc de l'Allemagne à substituer au dessin anatomique le dessin expressif, surtout à composer et à penser; qu'à son tour l'Allemagne apprenne de nous à rendre son pinceau aussi savant que son crayon, et à tremper sa pensée dans l'antique pour la rendre d'autant plus moderne. Les deux pays rivaux n'auront vraiment lieu de s'enorgueillir que lorsque, par cet échange mutuel des qualités qui les distinguent, ils auront reconstitué dans son intégrité la tradition italienne aujourd'hui divisée. L'histoire entière de la peinture, dont nous venons d'esquisser le plan, nous semble démontrer évidemment que l'art ne saurait aujourd'hui se vivifier que par une pénétration définitive de la forme chrétienne et de la forme antique au profit de la civilisation contemporaine. Dans quelle mesure, sous quelles conditions, ce mélange nouveau s'accomplira-t-il? c'est ce qu'une étude plus particulière de l'architecture moderne pourra seule nous révéler.

DU PRINCIPE DE L'ART ALLEMAND

D'APRÈS LES MONUMENTS DES CERCLES DU RHIN, DU DANUBE, DE LA FRANCONIE ET DE LA SAXE.

XX.

De l'architecture curviligne.

Il ne suffit pas d'avoir décrit les œuvres du nouvel art allemand et les exemples sur lesquels elles ont été modelées ; il faut examiner une opinion d'où dépend, en grande partie, le jugement qu'on doit porter sur la révolution entreprise par les novateurs. L'Allemagne prétend qu'elle a reçu de la nature le principe d'un art particulier, qu'elle en a poursuivi le développement à travers les grandes phases de son histoire, et qu'elle n'accordera la durée qu'aux ouvrages où brillera le signe de cette donnée primordiale. Si en effet nous retrouvions l'empreinte continue d'un semblable principe dans les monuments dont l'architecture a enrichi cette contrée, ne devrions-nous pas décider que tout ce qui s'y écartera de la tradition nationale, capable de surprendre la curiosité pendant quelque temps, ne saurait rien fonder pour l'avenir?

On entend répéter partout, au delà du Rhin, que chaque race d'hommes a un principe d'art qui lui est propre, et que la race allemande peut revendiquer le principe ogival, comme la création et le patrimoine de son génie. Ces idées, devenues vulgaires, ont été répandues dans le moment où l'on s'efforçait de réveiller la nationalité

teutonique, menacée par nos armes, en lui composant, un peu à la hâte, des traditions susceptibles de nourrir l'enthousiasme. Comme l'architecture, dont l'ogive est l'élément essentiel, paraissait non-seulement la plus mystérieuse, mais encore la plus différente de celle qui réglait, en cet instant, le développement de l'art français, on la jugea la plus propre à flatter l'imagination des Allemands et à opposer leurs souvenirs à notre goût. C'est alors en effet que M. Sulpice Boisserée, s'étant proposé de présenter à sa nation un exemple solennel et le type même de l'art germanique, consacra à la cathédrale de Cologne ce magnifique ouvrage qui a si puissamment contribué à faire estimer l'architecture du moyen âge, et tout ensemble à donner une idée inexacte de son origine et de sa valeur.

Depuis cette époque, en Allemagne, en Angleterre, en France même, on a peut-être beaucoup trop loué l'art ogival. Le désir légitime de relever du mépris une forme à laquelle les générations humaines ont associé pendant des siècles leur vie et leurs espérances, a peu à peu dégénéré en une manie ridicule. On va jusqu'à prétendre que l'architecture ogivale est seule l'expression naturelle et directe du christianisme; c'est borner l'influence de la religion sur les arts à la durée qui sépare le XIIIe siècle du XVIe, et déclarer que les hommes ont été incapables d'empreindre leurs croyances dans leurs monuments, non-seulement durant les trois siècles qui ont suivi la renaissance, mais encore pendant les dix siècles qui ont précédé le XIIIe. Si vous supputez les temps, vous verrez qu'au sein de l'art chrétien le plein cintre a déjà duré mille ans de plus que l'ogive.

Quant au principe même de l'ogive, qui consiste à substituer, dans l'architecture curviligne, à la ligne ronde la ligne ascendante, et par conséquent à se rapprocher sans cesse de la verticale, on s'est bien gardé d'en signaler les inconvénients. Les écrivains qui n'admirent l'art qu'autant qu'il semble se heurter contre l'impossible, citent chaque jour comme les plus beaux d'entre tous les monuments gothiques ceux où les entablements horizontaux sont presque entièrement supprimés; je voudrais voir ces poëtes condamnés à élever un édifice dont on exigerait que toutes les lignes fussent perpendiculaires à la base. Je n'opposerai pas d'autres raisons à l'énorme dépense de fausse poésie qui a été faite à ce propos.

Faut-il blâmer cependant tout ce que les Allemands ont dit sur l'ogive? non. Il me paraît même qu'il existe un motif, d'un ordre su-

périeur et absolu, pour faire jouer un rôle important à leur race dans la constitution du système ogival. Supposez que les grandes invasions n'aient pas apporté l'élément tudesque au sein des populations de l'Occident, et que les races antiques aient poursuivi leur développement naturel sous l'influence du christianisme et sous la protection de Rome; ne vous semble-t-il pas que vous fermez toute issue à l'avénement de l'ogive? Vous avez beau invoquer d'une part les puissances mélancoliques du christianisme, de l'autre les nécessités des constructions toujours grandissantes; si vous admettez que le goût latin persiste, n'êtes-vous pas forcé de reconnaître qu'il témoignera son empire en subordonnant toutes ces conditions au maintien de son plein cintre, qu'il ne peut abdiquer? Mêlez au contraire le sang des Goths, des Vandales, des Alains, des Francs, des Bourguignons, des Lombards, des Saxons, des Normands, au sang des nations romaines; donnez au sentiment germanique une part dans le règlement de la vie moderne, et vous rendez l'ogive possible. Ainsi je justifierai le nom de tudesque que j'ai quelquefois appliqué à l'architecture ogivale, et même celui de gothique plus restreint et moins propre, que l'instinct populaire lui a conservé jusqu'à ce jour.

Mais les questions de races sont dominées par d'autres problèmes d'une nature plus élevée. Les peuples, comme les individus, sont des instruments qui servent à l'accomplissement du plan général de la création; c'est ce plan qu'un esprit sérieux doit se proposer d'étudier; il faut qu'il s'en fasse une idée, quand même il n'aurait d'autre but que de connaître les libres accidents de l'histoire des hommes. Pour être demeuré dans les horizons inférieurs de la réalité historique, on a émis sur la formation de l'art ogival d'autres opinions que les Allemands ont eu raison de repousser, mais dont ils n'ont pas su éviter l'erreur. Qui ne rit aujourd'hui de ces fables commodes, au moyen desquelles on nous fait emprunter l'architecture gothique tantôt aux Sarrasins de la Palestine, tantôt aux Mores d'Espagne? De ce qu'on trouve des ogives dans les monuments étrusques, et même, à ce qu'il paraît, dans plusieurs édifices indous, quelqu'un ne conclura-t-il pas aussi qu'elles en furent directement importées dans les constructions du moyen âge? L'ogive, comme toutes les autres formes, se rencontre partout dans la nature; partout elle peut naître de la combinaison des lignes que l'homme conçoit et applique aux nécessités de son existence. Mais si elle est un des mille accidents possibles de la matière

et de la pensée, on n'en saurait dire autant de l'architecture à laquelle elle a servi de base dans l'Europe moderne, et que sans doute on n'aurait point adoptée si on n'y avait été poussé par quelque besoin impérieux, par quelque motif considérable. Alors même que les croisés auraient apporté d'Orient cette architecture tout ordonnée, il n'en resterait pas moins à comprendre comment elle y avait été formée, en quoi elle convint aux races occidentales. Les grands systèmes auxquels l'homme confie l'expression de ses sentiments et où il empreint l'image de sa vie, ne sauraient se régler sur le hasard ou sur le caprice, non plus que ceux qui sortent de la main de Dieu et qui reflètent ses immortelles splendeurs.

Si on veut pénétrer dans le secret des diverses architectures qui ont témoigné jusqu'à ce jour des croyances de l'humaine espèce, on n'y distinguera que deux variétés essentielles et fondamentales. Dans le monde antique, sous l'empire des religions de la matière, brilla l'architecture rectiligne; dans le monde moderne, sous l'influence des religions de l'esprit, s'est développée l'architecture curviligne. Tant que l'homme est demeuré soumis à la nature, il semble qu'il ait emprunté à ses souterrains la forme des temples où il lui a offert ses adorations. Lorsque, par la contemplation directe de l'infini, il s'est affranchi de la nécessité des phénomènes terrestres, il a rendu ses hommages au ciel, sous des courbes qui en imitent les harmonies mystérieuses. Entre ces deux systèmes, l'architecture romaine a formé une transition qu'il est important d'expliquer, et dont on ne peut se rendre compte qu'en remontant à la notion même des ordres, où toute la question de l'art est renfermée.

L'ordre est la mesure des rapports qui existent entre les parties d'un tout. Comme les ouvrages de l'art se distinguent de tous les autres par une certaine distribution savante de rapports, on ne peut supposer un art quelconque qui ne repose pas sur un ordre particulier. Mais cet ordre peut être, pour ainsi parler, ou latent ou explicite; il peut exister, sans que l'esprit, qui le sent, en ait un indicateur certain; il peut, au contraire, être noté par un régulateur déterminé où il apparaît clairement aux yeux.

Les Orientaux creusent les premiers sanctuaires dans les flancs des montagnes, et font reposer sur des points d'appui énergiques les plafonds que la terre elle-même leur fournit. De cette donnée naissent des rapports nécessaires qui constituent un ordre; cependant, cet ordre

ne s'abstrait point encore sous une apparence précise; il demeure enseveli dans le mystère des immenses proportions du monument, comme le dieu même qu'on y adore est enveloppé dans les vagues profondeurs de la nature.

Les Égyptiens fondent leurs édifices religieux sur le même principe. En les élevant en plein air, ils arrivent à en dégager la forme des nécessités qui l'ont créée; sans lui faire perdre entièrement son caractère primitif, ils la disposent selon les nouvelles convenances auxquelles ils l'ont assujettie; ils dessinent les profils de leurs temples avec un soin délicat sur des plans ordinairement inclinés; et, pleins du néant des choses terrestres, qui passent comme le vent du désert sur leurs sables, ils font converger vers le ciel la cime de leurs gigantesques tombeaux. Ce sentiment nouveau de la forme, ce culte mélancolique de la mort auquel il est intimement associé, enfantent un ordre profondément distinct de l'ordre oriental, mais qui s'abstient aussi de toute mesure déterminée, pour rester, comme lui, fidèle à la loi d'une société théocratique où tout se produit sous la condition de l'infini.

Des plaines de l'Égypte, le temple monte au sommet des collines de la Grèce. En étendant ses ailes sur le faîte de l'édifice, l'aigle de Jupiter y dessine le fronton, et y joint ainsi à la forme rectangulaire des temples de Brahma, la forme triangulaire des pyramides. Ce ne fut pas le seul progrès que les Grecs firent sur leurs devanciers; c'est à eux qu'appartient la gloire unique d'avoir dégagé, du sein de l'architecture rectiligne, des régulateurs qui en ont marqué avec évidence les modulations essentielles. Appliquant au principe développé par l'Orient et par l'Égypte d'une manière infinie, le juste sentiment du fini qu'ils inaugurèrent dans l'histoire, ils obtinrent ce résultat qui nous semble aujourd'hui le plus naturel du monde. Quoi de plus simple, en effet, que de prendre, dans un monument rectiligne, le rapport de l'élévation à la largeur, de l'écrire dans une colonne, et de régler ensuite sur ce mètre toutes les dispositions des autres parties? Là où il ne peut y avoir de lignes incommensurables entre elles, il semble qu'il soit facile de trouver une mesure commune. Rechercher comment le divin génie des Grecs la découvrit et en usa, est aujourd'hui hors de mon sujet.

C'est aux Étrusques que les Romains empruntèrent l'arcade, qui est le premier degré de l'architecture curviligne; mais placés sous l'in-

fluence de la civilisation grecque, ils acceptèrent les ordres qu'elle avait enfantés et leur subordonnèrent entièrement le principe de l'art nouveau. Ils continuèrent en effet à régler leurs monuments sur les proportions et sur la figure même de ceux de la Grèce ; ils y faisaient monter les colonnes et les pilastres sous des entablements qui leur étaient perpendiculaires et qu'on pouvait leur mesurer sans difficulté : dans les rectangles ainsi formés selon les lois de l'architecture rectiligne, ils inscrivaient une arcade qui y demeurait à la fois captive et étrangère. Si c'était le rhythme rectiligne qui contenait le principe de ces constructions, à quoi bon l'arcade ? Si l'arcade, au contraire, était leur partie essentielle, pourquoi simuler ce rhythme vain ? Et, en supposant qu'un rhythme fût indispensable, pourquoi n'en point tirer un nouveau de la donnée même de l'arcade ?

Le problème que Rome trancha par un mensonge n'a point cessé depuis lors d'agiter le monde moderne ; de sa solution, encore attendue, dépend, à mon gré, l'avenir entier de l'art. L'esprit seul des époques où l'on vit, peut indiquer, selon qu'il incline au pôle infini ou au pôle fini de l'univers humain, s'il convient de laisser les ordres dans l'indéterminé, ou de les exprimer par un régulateur manifeste. Mais une fois cette grande difficulté décidée dans le sens où elle l'a été par les Romains, il reste à examiner si les ordres divers de l'architecture curviligne, peuvent être mesurés par les régulateurs de l'architecture rectiligne. Ainsi posée, cette nouvelle question me paraît susceptible d'être aisément résolue. Qui ne sait en effet que les lignes droites et les lignes courbes sont incommensurables entre elles ? Si l'architecture rectiligne a pour indicateur le diamètre des colonnes, le caractère de l'architecture curviligne ne peut se déterminer que par la valeur des angles que ses courbes mesurent. Ces deux architectures diffèrent donc entre elles, comme le diamètre diffère de la circonférence ; les rapporter à un mètre commun, c'est vouloir résoudre l'insoluble problème de la quadrature du cercle. La critique n'a peut-être pas le droit de pousser plus loin ses recherches ; l'art seul, avec ses admirables instincts, peut sans doute dégager, du sein de l'architecture curviligne, un régulateur qui en rende les angles, pour ainsi dire, sensibles au regard, et qui permette de leur rapporter toute l'ordonnance des édifices. Il est vrai qu'impuissant jusqu'à ce jour à produire ce résultat, tantôt, comme chez les Romains et pendant la renaissance, il a, par une pure fiction, assujetti le principe

curviligne au rhythme rectiligne ; tantôt, comme pendant les époques intermédiaires du moyen âge, il a autorisé ce principe à s'affranchir sinon de la règle, au moins de la cadence des nombres. Mais doit-on limiter la puissance du génie humain aux efforts qu'il a accomplis dans le passé ?

L'architecture curviligne ne fut réellement constituée que le jour où, se dérobant aux impostures romaines, les chrétiens élevèrent directement le plein cintre sur la colonne, qui cessa, en ce moment, d'être un régulateur, pour devenir le point d'appui indéfini d'un nouveau système de construction. L'arcade ayant dès lors brisé le carré dans lequel elle était primitivement inscrite, acquit une valeur propre, quoique encore indéterminée. Car liée d'abord au développement infini du christianisme, comme la ligne droite avait été primitivement associée au développement infini du polythéisme, elle parcourut, à l'exemple de celle-ci, deux époques dont le caractère ne fut marqué par aucun indicateur apparent et régulier. Ce sont ces deux époques qui embrassent l'histoire de l'art du moyen âge, et qui ont produit, en Allemagne, les monuments que je me propose de vous faire connaître. Mais avant d'entrer dans les détails de cette dernière étude, il est indispensable de dessiner les traits caractéristiques auxquels il les faudra rapporter. Pour obéir à la loi de la nature qui veut qu'on passe du connu à l'inconnu, j'emprunterai à la France les exemples qui seront nécessaires pour fixer les signes généraux et les distinctions fondamentales des phases supérieures de l'architecture curviligne.

On a nommé, non sans raison, architecture romane, celle où le plein cintre latin, dégagé des liens du rhythme rectiligne, se montre assez ordinairement exempt des ornements du génie oriental. On continuera d'appeler, avec non moins de justesse, architecture byzantine, celle où, à la même époque, la courbe romaine se produisit avec les dispositions savantes et la riche parure que lui donnèrent les artistes de Constantinople. Ces deux architectures, qui offrent de si grands rapports de ressemblance, veulent être soigneusement distinguées. Toutes deux elles portent l'empreinte de la force ; mais, tandis que la première demeure simple et naturelle, la seconde est au contraire pompeuse et symbolique. Les chapiteaux des colonnes qu'elles emploient sont encore, sinon des régulateurs définis, au moins des indices authentiques de leurs différences décisives. Dans

les églises romanes, ils présentent généralement le ressouvenir de l'acanthe corinthien, ou l'imitation grossière d'autres formes plus réelles encore, empruntées au règne végétal et au règne animal ; dans les églises byzantines, ils sont au contraire presque toujours chargés de moulures ingénieusement variées, et nattées ensemble avec un goût qui trahit le luxe du symbolisme asiatique.

En France, à de rares exceptions près, le principe roman remplit toute la durée de la première époque de l'architecture curviligne. J'admettrai sans doute que les vestiges permanents de la civilisation romaine et l'esprit positif de notre peuple aient contribué à ce résultat ; mais on n'a point encore assez parlé de cet abbé Guillaume, Suédois d'origine à ce qu'il paraît, né en Piémont, au diocèse d'Ivrée, qui, après avoir séjourné dans les diverses contrées de l'Italie, après y avoir fréquenté les esprits les plus éminents et les plus actifs, notamment, à Venise, le doge Pietro Orseolo, fondateur de la basilique de Saint-Marc, fut amené en France, vers la fin du x[e] siècle, par le célèbre abbé de Cluny, Saint-Maïeul, se fit suivre par un nombreux cortége d'Italiens habiles dans la science et dans l'art, reconstruisit à Dijon, en 1001 le fameux monastère de Saint-Bénigne, fut appelé, en 1010, auprès de Richard II, duc de Normandie, restaura les couvents des États de ce prince, et bâtit, sur ses ordres, quarante cloîtres nouveaux. Ce moine fut, sans aucun doute, dans notre pays, le missionnaire de l'architecture romane, dont la tradition se peut ainsi rattacher directement aux premiers essais tentés, à Rome même, dans la basilique de Saint-Paul hors les murs, pour accommoder à la religion chrétienne l'architecture des Latins.

Sans autre considération que celle de la nature même des choses, il est facile, ce me semble, de comprendre que cette architecture, fondée sur le plein cintre dont la mesure ne saurait varier, et destituée de tout autre principe fondamental de modulation, ne pouvait suffire qu'à une seule évolution du christianisme occidental. Pour atteindre cette seconde phase de développement, dont la nécessité se fait invinciblement sentir dans toutes les grandes séries de l'histoire, et jusque dans les subdivisions de ces séries elles-mêmes, pour passer de l'époque de la force à celle de la grâce, l'art chrétien, ne pouvant changer de régulateur, puisqu'il n'en avait point, n'avait d'autres moyens que d'altérer dans sa racine même l'ordre latent qu'il possédait, de modifier son plein cintre, et de lui substituer une

ligne au sein de laquelle des formes plus allongées pussent accomplir leur épanouissement nécessaire.

A cette cause toute métaphysique se joignirent des circonstances positives qui firent éclore l'ogive. Les arcs entre-croisés dont on décorait les murs extérieurs en présentèrent d'abord l'image ; puis on la vit apparaître, çà et là, dans des fenêtres et dans des portes isolées, dont on brisait l'arc pour le fortifier contre une pression extraordinaire ; puis elle entra dans l'église et s'installa dans le sanctuaire même, lorsque, vers le commencement du XIIe siècle, en substituant, à l'apside toute close, un chœur entouré de chapelles, on fut forcé de prolonger dans cette partie le système des piliers qui n'y avait point encore pénétré, d'y rapprocher davantage les points d'appui, à cause de la courbure des murailles, et d'élever néanmoins les arcs plus étroits qu'ils y soutenaient à la hauteur des pleins cintres, qui reposaient à l'aise sur les supports de la nef. Comme on l'a déjà remarqué, deux églises de Paris, l'une qui date de l'époque romane, Saint-Germain, l'autre qui offre un curieux exemple de la renaissance, Saint-Eustache, montrent l'ogive naissant et expirant dans le chœur pour obéir aux conditions mêmes de la construction. Si, en partant de ce point, elle envahit le temple entier, et imprima une forme nouvelle à chacune de ses parties et à sa configuration, c'est que les peuples chez lesquels elle s'érigea ainsi en système, tout en satisfaisant un goût particulier à leur race, peut-être même en généralisant les habitudes des industries qui leur étaient familières, étaient chargés par la Providence d'ouvrir le seuil de la seconde époque aux créations du génie moderne. Il est à remarquer, en effet, que partout le développement des phases principales de l'art a été lié à l'avénement historique de quelque race considérable. Il est peut-être inutile de répéter que les ordres grecs durent leur origine, comme leur nom, à des peuplades diverses ; mais je veux signaler, au sein même des époques qui portent le caractère de l'infini dans leurs croyances et celui de l'indéterminé dans leurs arts, une concordance frappante et féconde en méditations : le plein cintre des populations romanes s'inscrit dans le rectangle des souterrains orientaux, l'ogive des nations tudesques dans la pyramide des tombeaux de l'Égypte.

Les savantes recherches de la Société des antiquaires de Normandie ont suffisamment prouvé que, dans le nord de la France, le système ogival a pris une extension rapide dès le XIIe siècle. Dans le mémoire,

souvent cité, où M. de Caumont a caractérisé, d'après les monuments de notre pays, les transformations diverses de l'architecture du moyen âge, se trouve consignée une indication qui confirme les théories dont je poursuis l'exposition : l'arc ogival, à qui sa similitude avec le fer des lances de nos ancêtres a fait donner le nom de lancette, a varié lui-même dans des rapports qui expriment la différence constante des époques successives de l'art. La lancette commence par être courte et énergique, de manière à se rapprocher du plein cintre d'où elle dérive; puis, sans transition, elle devient très-longue et très-effilée ; enfin, elle retourne à des proportions moyennes, et s'ordonne de telle façon que le triangle qu'on peut lui inscrire est nécessairement équilatéral. C'est le caractère général de la belle architecture gothique du XIIIe siècle, et le plus haut degré où le principe ogival puisse atteindre par ses seules forces.

Quant à ces fleurs variées, trèfles, crucifères, ou roses, qui se sont épanouies, vers le même temps, sur la tige tudesque, M. A. Leprévost, qui a eu bien raison d'y voir le produit d'un grand système de *rayonnement*, aurait pu ajouter qu'elles tenaient, par cela même, de plus près au principe de l'architecture cintrée. Lorsque plus tard la lancette aiguisant sa pointe, tout en renflant sa base, prit la forme capricieuse de la *flamme* qui s'échappe du foyer, elle ne produisit au sein de l'art qu'une altération dangereuse, puisqu'elle substitua des ondulations absolument indéfinies à des figures qui pouvaient du moins encore se mesurer par l'inscription des triangles. En sorte qu'à mon avis il faut se garder de chercher un développement du principe ogival dans ce qu'on a nommé le gothique *rayonnant*, et qu'il n'en faut voir que la décadence et la corruption irremédiable dans ce qu'on a nommé le gothique *flamboyant*.

Il me semble aussi que, pour n'avoir pas comparé les œuvres de l'architecture ogivale à celles qui ont été formées d'après d'autres principes, on n'a point aperçu un des signes qui indiquent le mieux non-seulement son caractère, mais peut-être son origine. Le génie de l'imitation, particulièrement développé chez les races occidentales, et dont nous avons signalé la trace dans les chapiteaux de nos églises romanes, est marqué au plus haut degré dans ceux de nos cathédrales gothiques ; c'est lui qui, ayant commencé à broder des plantes naïves, presque dépourvues de relief, sur les dés énormes des piliers de la transition, fait saillir des crosses végétales à l'extrémité des piliers

du XIIe siècle, et couronne enfin ceux du XIIIe par ces branches entières qu'on dirait coupées sur les arbres de nos forêts. Mais, non plus que dans l'époque précédente, ces indices ne contiennent la formule du système, dont ils révèlent tout au plus l'accent.

Dans cette architecture curviligne, dont je viens d'esquisser rapidement les deux formes primordiales, la renaissance introduisit, au nom de l'antiquité, un principe nouveau, celui des ordres manifestes. Mais comme, dans les choses humaines, le bien est toujours atténué par des imperfections inévitables, ce légitime sentiment des ordres se reproduisit sous la forme antique du rhythme rectiligne. Pendant quelque temps on appliqua la mesure du diamètre aux modulations des arcs de la circonférence; puis, par une conséquence forcée, le rétablissement des ordres de la ligne droite diminua progressivement l'usage des constructions fondées sur les lignes courbes; de nos jours enfin, sans égard ni pour les traditions de notre art, ni pour les besoins de notre état social, ni pour les exigences supérieures de nos idées, on a renouvelé, par des copies dont la servilité met assez le vice en lumière, le système entier de l'architecture rectiligne. A cette extrémité que reste-t-il à faire? Faut-il, à la suite de quelques esprits téméraires, se réfugier dans l'architecture ogivale? ou, comme le conseillent de plus sages, retourner à l'architecture romane? Il me semble qu'il serait plus convenable de poursuivre le dégagement des indicateurs propres à l'architecture curviligne, et d'en régler, sur les proportions finies de notre nature, le développement qui n'a épuisé jusqu'à ce jour que ses termes infinis.

Cependant il faut savoir quelles raisons les Allemands ont de réclamer l'architecture ogivale comme un patrimoine héréditaire. Serait-il vrai que cette architecture et le style que les autres arts lui ont nécessairement emprunté, dussent aujourd'hui fournir une nouvelle carrière en Allemagne? Pour embrasser tous les éléments d'une question si importante, je ne me bornerai pas à interroger les monuments que le principe ogival a produits au delà du Rhin; j'examinerai avec soin les constructions principales qui y portent l'empreinte des deux hautes époques du moyen âge, décrivant non pas les vagues impressions que l'âme y reçoit, mais les caractères essentiels que l'esprit y découvre, et tâchant toujours d'envisager dans les témoignages du passé les points qui peuvent jeter quelque lumière sur l'avenir.

XXI.

Trèves.

La nature, où votre souvenir, solitaires amis, m'apparaît toujours plus vif et plus pur, offre en ce moment à mes yeux un spectacle enchanteur. Avant que les habitants de la vallée de Trèves eussent appris de leurs conquérants à orner et à défendre leur ville, ils avaient trouvé un rempart dans les sommets au pied desquels ils s'étaient assemblés, et qui miraient dans les eaux de la Meuse, les ondulations de leurs croupes virginales et les abris inviolés de leurs bois. Par des rampes qui se déroulent à travers ces forêts séculaires, sous l'ombre des chênes teutoniques, on descend vers la cité romaine, assise aux bords du fleuve, au milieu des montagnes. Les admirables édifices que le génie de l'homme y a élevés, n'ont pas de lignesni de couleurs plus belles que celles de la divine construction qui les enveloppe.

Avant d'arriver à la ville, on rencontre dans le village d'Igel une pyramide tumulaire, qu'érigea à sa propre gloire la famille de Secundini, chargée sans doute, au temps des Antonins, des transports de la province, et enrichie par le commerce dont elle y exerçait le monopole. Ce monument, où l'architecture a prodigué son rhythme sacré et où la sculpture a fait intervenir tous les dieux de l'Olympe pour célébrer la fortune de quelque maître des postes de Rome, mérite l'attention des antiquaires. Mais les édifices que je veux étudier sont ceux où des idées plus élevées conduisirent l'art à des principes plus purs.

A l'extrémité orientale de Trèves se dresse une construction énorme, célèbre sous les noms de Porte de Mars et de Porte Noire, et qui présente les traces mêlées de l'art antique et de l'art chrétien. La partie principale de ce bâtiment formait une porte dont les deux faces étaient séparées par un espace considérable, et dont les deux voies, surmontées de deux étages de galeries, couraient de part et d'autre entre deux tours saillantes, arrondies au dehors de la ville, carrées au dedans, et composées de trois étages. Le motif ordinaire des

portes antiques, où un passage couvert communiquait avec deux tours latérales, est ici développé avec un luxe qui trahit évidemment la décadence. Les cintres pesants, inscrits sous les énergiques entablements des galeries, et mesurés par des colonnes toscanes captives dans les murs, les assises énormes des pierres posées sans ciment les unes sur les autres, et liées autrefois par des crampons de fer dont on ne voit plus que les morsures, indiquent avec certitude une époque où l'art romain retourne avec pompe à la rudesse de son origine. Effectivement, en dépit des fables de la tradition locale, des documents authentiques autorisent à croire que cet édifice a été bâti par l'empereur Constantin, qui fit de fréquents séjours à Trèves, et qui en releva les murailles.

Un évêque éminent par son savoir et par son caractère, Poppo, qui était né en 979, et qui, après avoir été prévôt de Bamberg, monta sur le siége de Trèves, en 1016, ayant entrepris, en 1028, le pèlerinage de la terre sainte, y fut accompagné par un moine grec, nommé Siméon, qui revint avec lui dans son diocèse, et qui s'enferma dans une des tours de la porte de Mars. Le pieux reclus mourut en 1035; l'évêque demanda aussitôt sa canonisation au pape Bénédict IX, qui l'accorda en 1042. Poppo convertit la Porte Noire en une église, qu'il dédia à la mémoire de son ami, et à laquelle il attacha des chanoines avec une riche dotation. Un amas de terre jeté devant le passage des portes conduisait insensiblement du sol extérieur au premier étage de la galerie où l'église avait été disposée; l'étage inférieur était consacré à la sépulture. Une apside fut ajoutée à la tour où le saint avait vécu, et où il était invoqué; suffisamment avancée hors des anciennes constructions, elle prend de légers contre-forts à l'endroit où elle arrondit sa courbe; à la hauteur du premier étage des tours, elle est percée de quelques pleins cintres modestes qui reposent sur une moulure en biseau; elle est couronnée au second étage, par une charmante galerie tout ouverte, ornée de colonnettes qui supportent immédiatement le toit, et qui se condensent au-dessus des contre-forts. Cette galerie par où l'apside se termine, est un des caractères principaux des cathédrales du XIe siècle. Elle se produit ici, avec une naïveté précieuse, encore dégagée de la forme du plein cintre qu'elle adopta presque partout; le style des chapiteaux, qui sont différents les uns des autres, où aucun ornement naturel n'intervient, où l'on admire les broderies les plus riches, les plus variées, les plus

exquises du génie oriental, marque avec toute évidence qu'il faut attribuer aux Byzantins, et désigner de leur nom, l'architecture où ils se trouvent employés. Un art tout nouveau se révèle ainsi dans l'apside entière; le goût simple et sincère du principe qu'elle manifeste, contraste de la manière la plus tranchée avec la barbare opulence du monument romain auquel elle est adossée.

Je ne voudrais pas cependant vous faire croire que l'architecture byzantine fut complétement affranchie de l'influence des Latins; ici sont encore debout des édifices qui montrent tout ce qu'emprunta aux formes consacrées par Rome, l'art érigé en système dans les écoles de Constantinople. Trèves est la résidence la plus importante que les Romains aient possédée au nord des Alpes; siége du préfet qu'ils avaient préposé au gouvernement des Gaules, de la Germanie et de la Grande-Bretagne, elle a gardé des traces nombreuses et considérables de leur passage. Le pont jeté sur la Moselle, devant la porte septentrionale de la ville, repose encore sur des piles qu'ils ont établies: au midi, assez loin de ses murs actuels, on vient de déblayer l'arène d'un magnifique amphithéâtre, dont l'euripe est taillé dans le roc, et où un aqueduc, plus lointain encore, amenait de l'eau pour les naumachies. Les vignes, qui pendent des deux coteaux voisins, étendent leurs pampres pacifiques sur les gradins où s'asseyait le peuple altéré du sang des bêtes et des hommes; un nid de fourmis remplit le vomitoire par où l'empereur faisait son entrée au milieu de la multitude assemblée.

Dans la ville, et dans l'enceinte même derrière laquelle les habitants s'étaient retirés pendant le moyen âge, on voit, séparées par un grand intervalle que de beaux jardins remplissaient sans doute autrefois, deux ruines importantes qu'un vaste plan devait réunir pour satisfaire, en un seul lieu, tous les fastueux besoins de la vie antique. Au nord, c'est une immense et longue muraille de briques, partagée par des contre-forts serrés, qui en mesurent toute la hauteur et que des arcs cintrés couronnent et unissent; une rotonde colossale, construite dans le même système, s'élève à l'extrémité septentrionale de ce mur, et était répété sans contredit à l'autre extrémité. Était-ce une de ces parties du palais impérial, où l'on entassait l'innombrable population des esclaves? Était-ce, comme l'indiqueraient les deux apsides opposées, une de ces mystérieuses basiliques, qui devaient être les salles de réception et d'audience des empereurs? Les débris

qu'on aperçoit au midi de ceux-là conservent un aspect plus grandiose encore et moins équivoque ; ce sont les restes des thermes qui, selon l'usage général, tenaient aux demeures du prince, recevant ainsi chez lui, par une fiction particulière à la société romaine, toute la multitude dont il était le représentant et la personnification même. Au milieu des murailles qui subsistent, et dont le cintre romain règle non-seulement les ouvertures, mais encore les inflexions principales, il est aisé de reconnaître le dessin originaire de l'édifice. Une grande salle, dont la longueur a dû être mesurée par trois voûtes, et dont les extrémités sont terminées par deux hémicycles, porte encore, sur le côté oriental, un autre hémicycle plus vaste, tandis que par le flanc occidental elle communique avec une petite salle, qui répète sur une échelle agréablement variée, les dispositions et les hémicycles extrêmes de la grande. Assis dans cette petite salle, il me semblait, tant l'effet du plan était vif, que les briques des murs se recouvraient, sous mes yeux, de marbres et de stucs, que des colonnes rares, solides, magnifiques, venaient prêter appui aux voûtes reconstruites, et qu'à travers les perspectives multipliées de l'édifice bruissait le lointain bourdonnement des orateurs et des poëtes charmant l'oisiveté du peuple.

Les formes de ces deux constructions, surtout les apsides qu'on y trouve opposées l'une à l'autre, offrent les analogies les plus frappantes avec la plupart des cathédrales qui ont été élevées en Allemagne au XIe siècle. On dirait que le grand hémicycle oriental des thermes, dont la croupe puissante percée de deux étages de fenêtres s'arrondit au milieu de deux fortes murailles planes, a fourni le modèle du frontispice de presque toutes ces églises ; on en retrouve jusqu'aux proportions dans le portail de la métropole de Trèves, admirable témoignage de l'influence que l'architecture civile des Romains a exercée sur l'architecture religieuse des peuples modernes.

Cette cathédrale, s'il en faut croire les traditions, commença par être un palais qu'habitait Hélène, mère de Constantin ; sous le règne même de cet empereur, elle reçut sa destination actuelle de l'évêque Agricius, qui la dédia sous l'invocation de saint Pierre. Quelques parties de murs romains qu'on voit à l'extérieur mettent l'antiquité de son origine hors de doute ; au dedans, les gigantesques colonnes de granit qui sont engagées dans les piliers, et dont les acanthes s'épanouissent encore bien au-dessus de leurs cimes, indiquent suffisamment que le vaisseau dont elle est formée dut être autrefois une

grande salle impériale, probablement une de celles qu'on appelait basiliques. L'église qu'Agricius consacra dans cette salle eut, pendant les premiers siècles du christianisme, des fortunes diverses; peu après son inauguration, elle abrita Athanase, qui fuyait la persécution des ariens. Le 17 juin 761, elle fut affranchie, ainsi que ses attenances, de la juridiction séculière par un diplôme de Pepin que Charlemagne confirma; elle dut s'enrichir sous ce dernier prince, qui en chargea le pasteur de missions importantes pour l'Orient; sous Louis le Débonnaire, elle éprouva la violence des schismes intérieurs, et la fureur des Normands, qui, en 822, s'emparèrent de la ville et la brûlèrent; au xe siècle elle subit, à ce qu'il paraît, un sort plus triste encore; soit qu'elle ne se fût pas relevée des désastres du siècle précédent, soit que le temps et les nouveaux schismes y eussent ajouté, on raconte que des troupeaux parquaient dans ses décombres.

Au commencement du xie siècle, en 1019, l'archevêque Poppo, dit la chronique, releva la cathédrale, qui tombait en ruine, et lui donna une forme nouvelle. La partie septentrionale, qui sert encore aujourd'hui d'entrée à l'église, passe pour être l'œuvre de ce prélat. Modelée, comme je l'ai dit, sur le plan des thermes, elle offre, dans ses proportions grandioses, un développement encore pur et cependant original du style puissant des Romains. Une apside toute close dans la partie inférieure, percée de plusieurs cintres au premier étage, couronnée par une petite galerie qu'on a maladroitement murée, occupe le milieu de la façade; au pied des deux grandes murailles, dont elle se détache, s'ouvre, de part et d'autre, une porte simple surmontée d'un arc élevé; sous un autre arc, superposé à celui-là, s'ouvre une galerie sévère qui, des deux côtés, rejoint la galerie ouverte au sommet de l'apside. Ce système de galeries ainsi développé, s'explique naturellement, non-seulement par les habitudes de l'antiquité tout entière, mais par celles du moyen âge, dont les constructions, solidement fermées, avaient besoin d'un lieu élevé de surveillance. Plus tard les clochers, qui, bas et carrés, n'ont qu'une médiocre importance dans la cathédrale de Trèves, s'élevèrent considérablement au-dessus des portes, et substituèrent aux galeries latérales qui en étaient le couronnement, les étages croissants de leurs ouvertures. Alors, néanmoins, la galerie demeura toujours au front de l'apside; mais, devenue inutile, elle s'atténua peu à peu jusqu'au moment où elle ne fut plus qu'un simple objet de décoration. Dans le frontispice

de la métropole de Trèves, les colonnes des galeries, comme leurs pleins cintres, ont entièrement le caractère romain; dans les édifices postérieurs, elles prennent rapidement la forme byzantine. En observant qu'elles portent déjà tous les signes de ce dernier système dans l'apside que Poppo ajouta à la porte de Mars, j'ai eu quelque soupçon que la façade de la cathédrale pourrait bien être antérieure à ce prélat, et remonter à une époque beaucoup plus voisine de la domination romaine; il est vrai qu'après avoir relevé l'église de Saint-Pierre, et avant d'ériger celle de Saint-Siméon, Poppo fit en Orient un voyage qui put apporter des changements considérables dans son goût.

Une autre apside, opposée à celle de la façade, comme dans les constructions romaines dont je parlais tout à l'heure, s'arrondit derrière le chœur; gâtée au dernier siècle par un archevêque qui en a profondément altéré les belles fenêtres, et qui l'a masquée en partie par un vaste tabernacle de marbre noir, elle conserve néanmoins des traces de sa primitive ordonnance. Au dedans, elle offre les caractères de la grandeur simple; au dehors, ceux d'une ingénieuse magnificence; les fondements romains qu'on aperçoit à l'extérieur autorisent à penser que l'intérieur de cette apside appartient à la plus haute antiquité. Quant au riche vêtement qui l'enveloppe, il est postérieur, non-seulement à l'époque de Constantin, mais encore à celle de Poppo. En effet, la galerie dont il est couronné ne se contente plus, comme celle de l'apside antérieure, de faire reposer les pleins cintres sur les colonnettes mêmes, ni, comme celle de Saint-Siméon, de substituer aux chapiteaux romans les chapiteaux byzantins; elle est toute ornée de trèfles, qui y naissent directement de la combinaison des cintres, et dont, pour la première fois, j'ai constaté, en ce lieu, l'origine orientale. Cette abside postérieure est, à ce qu'on croit généralement, l'œuvre de l'archevêque Jean I[er], qui gouverna l'église de Trèves depuis l'an 1189 jusqu'à l'an 1212; elle peut donc être considérée comme un modèle de la dernière époque de l'art grec, laquelle aurait pour signes le trèfle et les autres feuilles compliquées que la ligne ronde peut produire sans se briser.

Le chœur, placé en avant de la dernière apside, sous une voûte d'arête, s'étend encore jusque dans la croisée, dont il domine le niveau, et de laquelle il est séparé, sur ses deux faces, par de petits murs à compartiments carrés, décorés de colonnettes, comme on en

trouve aussi à la clôture de la basilique de Saint-Marc et de la plupart des temples byzantins. La forme des tribunes et des portes latérales du chœur, est d'un goût énergique et pur, qui répond mieux au style de la première apside qu'à celui de la seconde.

Les arcades et les tribunes de la nef ont été, à ce qu'on croit, refaites au XIII[e] siècle, peut-être sous l'épiscopat de Jean I[er], qui, d'humeur pacifique et intéressée, fit tourner au profit de son église toutes les querelles politiques de son temps auxquelles il prit une part ambiguë. Par je ne sais quel accident du plan primitif ou du temps, les espaces s'étant trouvés inégaux entre les piliers, on a été conduit à faire alterner, dans cette partie, les pleins cintres et les ogives; mais si la forme toute rudimentaire et mal articulée de ces ogives laisse leur date fort incertaine, le caractère des colonnes qui décorent les tribunes et qui sont plus minces, plus nombreuses et plus ornées que celles qu'on voit dans le chœur, indique évidemment une époque très-avancée. Je pense donc que la nef peut être hardiment attribuée au temps de la transition qui eut lieu pour l'Allemagne au commencement du XIII[e] siècle. Il n'y a rien à dire sur la croisée, qui a été refaite, il y a cent ans à peine, d'une manière à peu près complète, et dans laquelle on trouve pourtant les fenêtres allongées qui marquent l'architecture romane du IX[e] siècle.

Au bas de l'église, à droite en entrant, on remarque sous la nef latérale, dans le plein cintre qui couronne une ancienne porte, trois figures exécutées en bas-relief, qui représentent le Christ entre deux saints, et qu'à cause de leur tournure presque étrusque, on fait remonter vulgairement au III[e] siècle. Il est facile de fixer la date de ces sculptures par celle d'un morceau tout semblable, et plus digne encore d'attention, qui orne la porte occidentale de la ville. Dans celui-ci on voit le Christ byzantin entouré de la même façon par saint Pierre et par saint Euchaire, tous trois offrant dans leur ajustement et dans leurs airs de tête les vestiges de l'art antique revenant sur la fin au principe de son origine. On sait positivement que cette porte fut construite par l'archevêque Jean I[er], qui fit une enceinte entièrement nouvelle à sa ville, dont les murs étaient depuis longtemps ruinés. Ainsi, au commencement du XIII[e] siècle, des artistes byzantins exécutaient encore à Trèves des sculptures dont la pratique se rattachait directement à l'antiquité.

C'est précisément vers la même époque, sous l'archevêque Thierry II

(1212-1242), successeur immédiat de Jean Ier, que l'architecture ogivale apparut dans un monument qui passe pour être l'un des plus anciens qu'elle érigea sur le sol de l'Allemagne. A côté de cette cathédrale romano-byzantine, dont je vous parlais tout à l'heure, sur l'emplacement même du palais dont elle faisait autrefois partie, s'élève une église gothique dédiée à Notre-Dame. Elle fut commencée en 1227 et achevée en 1243, par un artiste dont on ignore le nom, et qu'on croit être aussi l'auteur de la cathédrale de Metz. Si l'on adoptait cette tradition, il faudrait penser que cet homme, après avoir construit, à Metz, un des édifices les plus aigus et les plus sauvages de l'époque ogivale, a plié les mêmes formes à une des modulations les plus harmonieuses et les plus graves dont elles soient susceptibles. Peut-être unique entre toutes les églises gothiques, Notre-Dame est bâtie sur le plan d'une croix grecque, dont tous les angles se subdivisent en polygones pour loger des chapelles accessoires ; un dôme carré s'élève au centre du plan de la croix hors duquel le maître-autel est placé dans un chœur carré aussi. Quand on a passé la porte, on aperçoit d'un seul regard, dispersés au quatre points cardinaux, douze élégants piliers, annelés, couronnés de chêne, qui supportent toute la construction et qui sont consacrés aux douze apôtres. Jusqu'à présent je vous avais montré à Trèves des édifices dessinés par les Romains et décorés dans le goût des Grecs ; voilà un monument dont le dessin est emprunté aux Byzantins, et dont la décoration appartient au style ogival. Ainsi dans cette ville curieuse est écrite l'histoire des deux transitions capitales de l'art du moyen âge.

A côté du portail de Saint-Pierre, auquel son apside close et ses grandes murailles latérales donnent un air si mystérieux et si énergique, le portail de Notre-Dame offre l'élégant contraste de son porche tout ouvert et tout sculpté, dont les ogives sont enfermées dans des pleins cintres, et que surmonte une fenêtre ogivale couronnée elle-même par un oculus. Les statues qui ornent cette façade surpassent tout le reste ; les proportions en sont élancées, les formes onduleuses, les physionomies réelles ; les expressions, fortes dans les types judaïques des patriarches, suaves dans les figures des saints et des vertus du christianisme. Ces sculpteurs conservent, malgré leur nouveauté, un principe antique, non pas d'énergie, comme dans les bas-reliefs byzantins exécutés sous l'archevêque Jean Ier, mais d'élé-

gance cultivée et d'exquise douceur, qu'il est rare de trouver même dans des monuments beaucoup plus récents du génie chrétien.

Derrière Notre-Dame, un cloître construit sur des ruines précieuses offre le principe cintré de la métropole mêlé au principe ogival de sa succursale ; dans une petite chapelle de ce cloître intéressant, on remarque des fresques du XIVe siècle, bien conservées, et qui représentent avec les couleurs vives et tranchées des Byzantins, un Jugement dernier où figurent le Christ miséricordieux et les anges sveltes de la seconde époque.

Les seuls édifices de la ville où l'on puisse encore apercevoir l'influence de l'architecture ogivale, sont quelques habitations privées, les unes datant du XIVe siècle, qui ont de grandes rangées de fenêtres rectangulaires surmontées d'un chaperon aigu, les autres du XVe et du XVIe siècle, qui sont couronnées de créneaux, flanquées de tourelles et décorées de statues. Ces maisons ne sont pas très-nombreuses, comme si, dans la cité, le pouvoir et la richesse avaient été habituellement concentrées en peu de mains. En effet, le sénat puissant que les Romains avaient institué à Trèves, y continua pendant le moyen âge son autorité aristocratique ; il gouverna longtemps sous le nom d'un maître des échevins, qu'il élisait lui-même, et auquel il substitua deux bourgmestres au commencement du XVe siècle. Le patriciat faisait même la loi au sein de l'Église, et le chapitre de Saint-Pierre avait la prétention de ne se recruter que parmi les nobles. A la fin du XIIIe siècle, le pape Nicolas IV, que sa naissance en aurait exclus, ayant voulu y nommer deux plébéiens aux places de prévôt et de chantre, éprouva une résistance absolue, et n'eut d'autre ressource que de pourvoir de siéges épiscopaux ceux qu'on n'avait pas jugés dignes d'être chanoines. Les archevêques de Trèves, soumis dès l'année 913 à l'élection du clergé et de la noblesse, devinrent de grands princes, électeurs de l'Empire, archichanceliers pour les provinces de l'ancien royaume d'Austrasie, conseillers intimes des empereurs, quelquefois leurs rivaux. Depuis qu'ils ont fait une si magnifique figure dans l'histoire, ils ont érigé dans la ville bien peu de monuments de leur grandeur. Ce n'est qu'au dernier siècle que, chargés du poids inutile de leurs richesses, ils ont voulu occuper les derniers instants de leur autorité devenue impuissante, à construire des palais et des églises où éclatent les plus extravagantes débauches que le goût de nos boudoirs ait enfantées. Près des ruines géantes de la

demeure des empereurs romains, s'élève un palais électoral dont le fronton offre la figure de la Religion dans le déshabillé galant de la Camargo, et dont l'escalier, sculpté en rocaille, jetait sur le pas de Monseigneur un essaim de naïades sortant toutes poudrées du sein de leurs grottes et de leurs roseaux. Hors de la ville, au milieu d'une prairie où a coulé le sang de trois cents martyrs, l'église de Saint-Paulin étale ses murs marquetés comme une ébénisterie précieuse, ses pilastres coiffés, en guise de chapiteaux, de buissons de roses, où viennent folâtrer de petits Amours suspendus à la corniche; son chœur enfin, tout resplendissant de mille filets d'or enroulés sur des fonds bleus et roses, et qui laisse voir, au milieu de grandes colonnes torses, un groupe de biscuit représentant l'archange Michel vainqueur de Satan, avec le geste, l'armure et les brodequins que les peintres de la même époque prêtaient à Persée délivrant Andromède. C'est ainsi que, dans cette ville extraordinaire, on est exposé à rencontrer, à chaque carrefour, Constantin et Louis XV se donnant fraternellement la main.

XXII.

Aix-la-Chapelle.

Dans une plaine que les soulèvements d'un sol valcanique ont agitée et enrichie, s'élève ce bain romain, où Charlemagne naquit et mourut. Résidence préférée du grand empereur, la ville qu'il créa en cet endroit n'a servi de capitale qu'à lui seul, n'a gardé d'autre souvenir que le sien. Sur la pierre qui y cachait ses restes, ses successeurs sont venus pendant des siècles chercher les insignes d'un pouvoir qui semblait attaché tout entier à sa personne; lorsqu'ils allaient l'exercer dans leurs provinces, seul du fond de sa froide tombe et de sa cité déserte, il projetait sur le monde un éclat qui éclipsait toute la magnificence des vivants.

Le palais que Charlemagne habita a été défiguré sans pitié par

les siècles modernes, devenus indifférents aux glorieux témoignages du passé. Sur ses fondements on a érigé un hôtel de ville, dont la façade appartient à la même époque que Trianon ; car d'un bout de l'Europe à l'autre, il n'est pas aujourd'hui d'auguste mémoire que ne tache ainsi celle de Louis XV. Une tour carrée, quelques pans de muraille, gardent seuls la trace du rhythme puissant de l'antique édifice ; ces débris attestent que pendant la période carlovingienne, le principe des constructions romaines était encore fidèlement conservé.

La basilique que le fondateur du saint-empire romain bâtit pour sa sépulture n'a pas été plus respectée que sa demeure ; les profanations du dernier âge l'ont plus altérée que tous les fléaux des temps antérieurs n'avaient pu faire. Une rotonde octogone, ornée d'une galerie au rez-de-chaussée et d'une tribune au premier étage, formait tout le bâtiment primitif, aujourd'hui augmenté d'un grand nombre de superfétations qui en altèrent la figure et l'effet. C'est en 794, que l'empereur ordonna la construction de ce temple. Il l'érigea, au rapport de son secrétaire, avec les pierres taillées qu'il enleva aux ruines de la ville de Verdun, avec les marbres, les colonnes précieuses, les mosaïques dont il dépouilla les monuments de Trèves, de Rome, de Ravenne. La pape Léon III le consacra en 804, sous l'invocation de la mère de Dieu. Au dehors, à travers l'empreinte de tous les temps, on aperçoit encore des pilastres aux profils savants et des fenêtres cintrées sans moulure, qui appartiennent à la première maçonnerie, et qui portent entièrement, comme les restes de l'ancien palais, le caractère romain. Est-ce pareillement à l'art des Latins qu'il faut rapporter le plan de l'édifice ? L'usage familier qu'ils faisaient du plein cintre les conduisit à multiplier les rotondes, que les Grecs avaient employées rarement avant eux. Mais la modification que subit la figure de ces monuments lorsque l'on commença à appuyer leur coupole sur un plan octogone, ne doit-elle être attribuée à l'influence que le goût de l'Asie eut sur le génie de Rome ? L'église de Saint-Vital, à Ravenne, nous montre cette disposition relevée par des colonnes de marbre grec, par des porphyres, par des mosaïques et des bas-reliefs qui trahissent la main des Orientaux. L'église de Saint-Vital, la rotonde de Sainte-Marie, qui, dans la même ville, servait de tombeau à Théodoric, donnèrent à Charlemagne l'idée et le modèle de sa basilique.

Les colonnes et les marbres qui décoraient l'église impériale lui ont été enlevés pour orner d'autres monuments. Les mosaïques ont été recouvertes, au commencement du dernier siècle, par le badigeon et les peintures d'un Italien, qui se réjouissait sans doute de substituer son bel art à la barbarie des fonds d'or de Byzance. Néanmoins, grâce à la beauté même de l'ordonnance, l'intérieur de ce dôme produit encore un merveilleux effet. Au-dessus des arcades sombres et simples du rez-de-chaussée, celles de la tribune jettent un jour plus abondant, mais encore voilé, à travers leurs ouvertures triparties; tandis que les fenêtres qui les surmontent, plus petites d'un tiers, agrandissent les hauteurs de la coupole par la pleine lumière qu'elles y versent et par l'amoindrissement de leurs proportions.

L'enveloppe extérieure du dôme a subi pendant le moyen âge, sans doute après quelque incendie, une altération, qui a induit M. Cordero di San Quintino dans une erreur singulière. Elle présente, au-dessus des fenêtres les plus élevées, une sorte d'attique orné de petites arcades byzantines, et couronné, sur ses huit faces, par des frontons aigus qui accompagnent le revêtement polygonal de la coupole; dans chacun des huit frontons sont inscrites triangulairement trois fenêtres géminées, où l'on aperçoit clairement la naissance de l'ogive. En attribuant ces fenêtres à l'époque de Charlemagne, et en insistant sur les relations de ce prince avec Haroun-al-Raschid, on comprend ce que l'auteur du mémoire sur l'architecture lombarde a pu dire en faveur de l'ancien système qui fait dériver l'ogive de l'Arabie. Mais il suffit de comparer cet attique et ces frontons aux murailles romaines qui les supportent, pour se convaincre qu'ils ne sauraient être de la même époque qu'elles; ils ressemblent à toutes les constructions byzantines qui furent élevées en Allemagne à la fin du XII[e] siècle, sous le règne de Frédéric Barberousse.

On a fait grand bruit de la simplicité du tombeau de Charlemagne, qui consiste aujourd'hui en une grande dalle de marbre noir, placée au centre du dôme, avec ces seuls mots: *Carolo magno*. Cette inscription trahirait seule la dédicace de quelque admirateur moderne du vieil empereur, alors même qu'on ne saurait pas que c'est le nom de Napoléon qu'elle sous-entend et qu'elle appelle. On trouve dans une des chroniques publiées par Menckenius: « On ne savait pas avec » certitude dans quel endroit les restes de Charlemagne avaient été » déposés à Aix-la-Chapelle. Othon III désirait vivement en être

» assuré. Mais en ce temps on ne connaissait pas le luxe des mo-
» numents, les hommes ayant coutume de s'en élever par leurs
» mœurs et par leur vertu, et non pas avec la pierre et le marbre.
» Aussi l'empereur, pour connaître ce qu'il souhaitait, ordonna de
» creuser le pavé jusqu'à ce qu'on trouvât les ossements dans leur
» cercueil royal. Il garda pour lui la croix d'or que Charlemagne avait
» portée au cou, et ceux des vêtements qui n'étaient pas encore
» gâtés; il fit replacer tout le reste au même lieu. Il fut blâmé par
» les gens sages, qui savaient qu'on expie toujours la violation des
» tombeaux. Il est écrit que Charles lui apparut en songe avec un air
» qui prédisait sa vengeance, menaçant de la mort celui qui n'avait
» pas craint de troubler un mort dans son repos[1].» C'est en l'an 1000, célèbre par les terreurs de la chrétienté entière, que cette profanation fut accomplie, au milieu d'une diète, à qui elle dut sûrement présager la fin prochaine du monde. Elle est excusable dans un prince qui n'avait que vingt ans, et qui, soutenant déjà la rivalité de la race saxonne contre la race franque, allait partir pour chasser d'Italie les Sarrasins que Charlemagne avait combattus en Espagne. Othon III mourut deux ans après, à la fleur de l'âge. Cependant au bout de deux siècles, en 1165, Frédéric Barberousse fit renouveler, devant toute sa cour, l'exhumation de l'empereur. Renaud, archevêque de Cologne, leva de terre ces ossements précieux, les plaça dans une châsse d'argent, et mit Charlemagne au nombre des saints, conformément au décret de canonisation que l'antipape Pascal venait de rendre pour témoigner de sa dévotion au pouvoir séculier.

Sur le flanc oriental de la coupole de Charlemagne, on a érigé, au XIVe siècle, un chœur plus vaste qu'elle, vivement éclairé par des ogives étroites qui en mesurent toute l'élévation, et qui sont dépourvues d'ailleurs des caractères de la belle époque gothique. Une sacristie annexée à ce chœur contient les reliques et les joailleries dont les empereurs couronnés ont fait présent à l'église. Là on montre la robe de la Vierge, la ceinture du Christ, et d'autres dons pieux qu'on attribue à la générosité du calife Haroun-al-Raschid. Le bras de celui qui a fondé l'empire, son crâne, que tout le monde peut toucher, y sont aussi conservés dans l'or. La chaise de marbre blanc, sur laquelle on a trouvé, dit-on, Charlemagne assis dans son caveau,

[1] Apud Mencken, tome II, page 816.

a été placée dans la tribune de la rotonde, où elle servait au sacre de ses successeurs ; on les y faisait monter par un escalier dont la première marche s'appuyait sur la sépulture impériale, pour qu'ils connussent en même temps la splendeur et le néant de cette grandeur. Les plaques d'or dont la chaise avait été recouverte sont déposées dans le trésor de la sacristie ; les figures qui y sont ciselées, précieux débris de l'époque carlovingienne, offrent les traces de l'art latin altéré et animé tout ensemble par l'énergique sentiment de la race franque. Les magnifiques châsses dont les empereurs de la maison de Hohenstaufen ont fait présent, portent au contraire, jusqu'au milieu du XIII[e] siècle, le caractère de l'art oriental. Des peintures attribuées tantôt à Israël Van Meckenen, tantôt à Hugo Vander Goes, couvrent les panneaux intérieurs des armoires qui renferment ces richesses ; la réalité des gothiques n'y a point encore beaucoup modifié la pesanteur hiératique des Byzantins.

On peut conclure de l'étude des monuments d'Aix-la-Chapelle, qu'au temps de Charlemagne l'art occidental n'avait point encore abandonné le principe latin, quoiqu'il y mêlât déjà le goût des orientaux et le sentiment des nouvelles populations qui s'étaient assises sur les ruines de l'empire romain. D'autres constructions exécutées en Allemagne à la même époque devraient fournir sur ce point important des indications décisives. Dans la forêt de Buchaw, sur les bords de la Fulde, en un lieu autrefois nommé Grapfeld, Boniface, l'apôtre des Germains, bâtit en 773, avec la permission de Carloman, le frère aîné de Pepin le Bref, un monastère qui possédait toutes les terres à trois mille pas alentour ; il y dédia, sous l'invocation de saint Pierre et de saint Paul, une église achevée par saint Lulle, son successeur au siége de Mayence. Mais, au dernier siècle, les puissants abbés de Fulde ont employé les trésors accumulés par leurs prédécesseurs à dénaturer complétement le berceau de leur fondation.

XXIII.

Cologne.

Vipsanius Agrippa, gendre d'Auguste, étant venu faire la guerre en Germanie, s'attacha les Ubiens, qui habitaient au delà du Rhin, et bientôt, obligé d'aller rejoindre son beau-père en Espagne, les transporta sur la rive gauche du fleuve, qu'il les chargea de défendre contre les Suèves. Il les fortifia dans une sorte de camp retranché qui s'appela d'abord la ville des Ubiens, et qui, quelques années plus tard, ayant vu naître dans ses murs Agrippine, la fille de Germanicus, reçut, avec une colonie de vétérans, le nom de *Colonia Agrippinensis*. Le lieu était bien choisi pour une station militaire; deux collines en protégeaient les extrémités; le Rhin, qui en baignait les pentes orientales, formait, en cet endroit même, une île qui était comme un boulevard avancé. Sur la colline du midi, les Romains bâtirent un Capitole, sur celle du nord le temple de Mars. Plus tard, le christianisme éleva sur les débris du Capitole l'église de Sainte-Marie, qui en garda le nom; sur ceux du temple, l'église de Saint-Pierre qui a fait place à la gigantesque cathédrale; dans l'île, qui est aujourd'hui réunie à la ville, l'abbaye de Saint-Martin. On trouve encore des fragments du mur romain qui entourait, au couchant, la ville déterminée par ces trois points.

L'importance que Cologne prit bien vite sous les Romains, s'augmenta encore sous les Francs, qui la conquirent sur Egidius, en 464, et qui en firent le siége principal des Ripuaires. Vitellius et Trajan y avaient pris la pourpre; Clovis y fut proclamé roi. La porte des Francs, qui s'ouvre sur le Rhin, conserve le souvenir des enfants de Mérovée. C'est Plectrude, la femme de Pepin d'Héristal, la mère de Charles-Martel, qui fit détruire, en 700, le Capitole où les rois d'Austrasie avaient leur résidence, et qui fonda l'église de Sainte-Marie avec un chapitre de chanoinesses, dont Ide, sa parente, fut la première abbesse. Si l'on ajoutait foi aux traditions vulgaires, le chœur qu'on voit encore aujourd'hui dans cette église serait contem-

porain des commencements de la race carlovingienne. Il me semble que cette opinion est démentie par la tombe même de Plectrude, dont l'effigie sépulcrale, sculptée dans un style étranger à tout le reste de la construction, n'a pu être encastrée qu'à une époque assez récente dans le mur extérieur de l'apside. Toutefois, dans son plan, qui est celui de la plupart des églises de Cologne, Sainte-Marie conserve un caractère particulièrement énergique et simple, qui indique qu'elle est au nombre des plus anciennes ; il convient donc d'y étudier le principe qu'elle manifeste, et de chercher ensuite, par la comparaison des monuments avec lesquels elle le possède en commun, à établir et la date des restaurations qu'elle a subies, et l'enchaînement des variations qu'elle a éprouvées.

Le plein cintre règne en maître, non-seulement dans les arcades et dans les fenêtres, mais encore dans la disposition générale de l'édifice. Au haut de la nef, accompagnée de part et d'autre de ses bas côtés, dont les voûtes, toutes romaines, ont des arêtes sans nervures, se développent trois apsides, également arrondies, qui simulent les bras et la tête de la croix. Les antiques thermes de Trèves continuent, vous le voyez, à servir de modèle à ce plan ; il semble qu'ils aient naturellement formé, avec les deux hémicycles extrêmes de leur grande salle, les bras de la croix ; avec l'hémicycle plus vaste de leur flanc, le chœur ; avec leur petite salle opposée à cet hémicycle, la nef. Entre la cathédrale de Trèves et l'église de Cologne il y a pourtant cette grande différence que, dans la première, les deux apsides opposées se trouvent au chœur et au frontispice, et que, dans la seconde, elles sont placées aux deux extrémités de la croisée. Il n'y a aucun doute que de ces deux ordonnances si essentiellement distinctes, la première ne soit antérieure à l'autre ; aussi caractérise-t-elle généralement les monuments du XIe siècle, tandis que la seconde signale ceux du XIIe.

On remarque dans Sainte-Marie même deux modes de construction réunis, dont l'un appartient au système des premiers édifices, dont l'autre révèle celui des seconds. Les piliers de la nef, beaucoup plus petits que ceux de Trèves, et mieux mesurés dans leur courte taille, sont carrés comme eux, et reçoivent sur une imposte les arcades qu'ils portent ; ils indiquent l'époque romane. Les apsides, au lieu de clore directement les bras et la tête de la croix, y laissent courir des pourtours qui font suite aux bas côtés de la nef, et dont

les arcades reposent sur des colonnes ; ces colonnades circulaires dénotent à la fois un principe byzantin et une époque très-avancée. Les chapiteaux qui les distinguent méritent une attention particulière.

Les premiers architectes chrétiens de l'Occident à qui les Romains avaient légué leurs colonnes corinthiennes, appuyèrent immédiatement les arcades des basiliques sur la corbeille d'acanthe, sans prendre garde que ces belles feuilles, qui pouvaient s'épanouir à l'aise sous les paisibles entablements de l'antiquité, n'étaient pas destinées à souffrir la poussée des constructions tout d'un coup appesanties sur leur tête. L'emploi des colonnes antiques, l'imitation qu'on en faisait lorsqu'on ne pouvait s'en servir directement, firent pourtant durer et prévaloir, dans les pays latins, cette forme impropre qui alternait ainsi ou s'unissait avec les piliers carrés, pareillement empruntés à l'architecture des conquérants. Mais lorsque les artistes de Constantinople furent appelés à régler l'art dont les Occidentaux leur avaient transmis les éléments, ils apportèrent une modification capitale et salutaire dans les colonnes. Ils employèrent les colonnes antiques en guise d'ornement dans les frontispices et dans les chœurs de leurs églises, avec la recherche toute féminine des Asiatiques. Où devait peser une partie importante et organique de l'édifice, ils placèrent des colonnes, dessinées avec un admirable sens, de manière à offrir le signe de la fonction qu'elles devaient en effet occuper. Si les Latins ont la gloire d'avoir posé les arcades sur les colonnes, les Byzantins revendiquent celle d'avoir donné aux colonnes une constitution appropriée à leur destination nouvelle. Ils les coiffèrent en effet d'un chapiteau qui, formé d'une courbe où celle des arcades semblait venir expirer, la répétait sur les quatre faces de son dé renversé. Aux angles que déterminait la rencontre de ces quatre faces, ils sculptèrent de bonne heure une moulure en forme de patte, qu'ils reproduisirent scrupuleusement aux quatre angles de la base; dans la courbe même, qui, nue d'abord, avait un étonnant aspect d'énergie, ils ciselèrent, à mesure sans doute que le goût s'enrichit, toutes les formes imaginables des entrelacs orientaux. Dans l'église Sainte-Marie du Capitole, les chapiteaux portent le dé vigoureux et dépouillé des cryptes de la plus ancienne époque, quoique les colonnades auxquelles ils appartiennent désignent une époque très-postérieure.

Si, après avoir étudié dans Sainte-Marie le principe des églises byzantines de Cologne, on veut examiner celles où on le voit em-

ployé à une date certaine, on demeure convaincu qu'elles ont pris leur forme actuelle à la fin du XIIe siècle et au commencement du XIIIe, à l'époque opulente des Hohenstaufen. Sous les empereurs saxons, sous les Saliques, les archevêques de Cologne jouent un rôle considérable; il s'en trouva parmi eux qui furent les conseillers intimes, les tuteurs, les vicaires, les frères des princes; mais dans les premiers temps de la querelle du sacerdoce et de l'Empire, ils eurent à souffrir de la difficulté de leur position et de l'inconstance des événements. Sous Frédéric Barberousse, l'archevêque Renaud apporta de Milan, en 1162, les reliques dans lesquelles les Italiens adoraient les restes des trois rois mages, et ajouta ainsi à toutes les dévotions de sa ville une célébrité nouvelle qui attira le concours des fidèles et leurs offrandes. Le successeur de Renaud, Philippe de Heinsberg, non moins magnifique et puissant que lui, s'étant un moment mis en opposition avec Frédéric Barberousse, se vit dans la nécessité de songer à sa défense, et construisit, en 1166, une nouvelle enceinte qui put protéger la population établie dans les anciens faubourgs, autour des riches fondations de Saint-Severin, de Saint-Pantaléon, de Saint-George, de Saint-Maurice, des Douze-Apôtres, de Saint-Géréon, de Sainte-Ursule et de Saint-Cunibert. A cette époque, la ville atteignit ses limites actuelles, et un état de prospérité dont on peut reconnaître l'effet dans la plupart des établissements qu'elle enveloppa dans ses murailles.

Je commencerai par l'abbaye Saint-Martin, qui fut d'abord un hospice ouvert, au temps de Pepin d'Héristal, par l'évêque Adelwin, pour les missionnaires qui prêchaient l'Évangile dans la Frise. Plus tard, dans cette île, à l'hospice succéda un monastère, dont l'église, restaurée en 959 par l'archevêque Bruno Ier, fut, en 977, abattue et reconstruite par l'archevêque Warinus. Mais on sait positivement que l'église actuelle et le couvent dont elle faisait partie, furent bâtis en entier par l'abbé Gottshalk (1152-1173), et consacrés en 1172 par l'archevêque Philippe de Heinsberg. Quoique le clocher et la voûte de cette église aient été incendiés en 1378, et n'aient été restaurés que cent ans après ce désastre, c'est-à-dire au milieu du XVe siècle, cependant on peut prendre la configuration de sa partie postérieure comme un exemple authentique de l'architecture de la fin du XIIe siècle. Les trois apsides correspondantes aux trois extrémités supérieures de la croix s'y retrouvent, comme à Sainte-Marie; leur

hauteur est mesurée par deux étages de grands cintres, figurés et percés rarement, que couronne la petite galerie ouverte des Byzantins. Au-dessus des combles coniques de ces apsides, s'élèvent, sur les trois côtés, trois frontons qui marquent le point où elles s'adaptent aux parties rectangulaires de la construction. Encadré entre ces trois frontons, carré comme l'espace qu'ils limitent, un énorme clocher se dresse au centre même de la croisée, à l'endroit où les Byzantins pratiquaient leurs dômes, dont Sainte-Marie possède une imitation encore timide. Dans les angles où l'apside postérieure rencontre les latérales, s'élancent deux tourelles, carrées jusqu'à la hauteur des galeries de l'apside, octogones au delà, qui accompagnent le clocher dans toute son élévation. Ces formes si diverses et si énergiques, qui sortent et se détachent les unes des autres, produisent un indicible effet de puissance.

L'église des Douze-Apôtres fut fondée par l'archevêque Héribert (999-1021), qui en forma le plan, et qui en laissa la construction inachevée à son successeur Pellegrin (1021-1036). Elle fut en grande partie détruite par le feu la dernière année de ce siècle, et une seconde fois la dernière année du siècle suivant. Il est donc à croire que les travaux qu'on y exécuta au commencement du XIIIe siècle, depuis l'an 1200 jusqu'en 1219, et qui furent encore dévastés par la foudre en 1467, lui donnèrent sa forme présente, semblable à celle de Saint-Martin, et un peu plus compliquée, comme il convient pour une époque plus récente. On y retrouve en effet, aux trois extrémités supérieures de la croix, les trois apsides, partagées en deux étages de cintres, surmontées par la petite galerie byzantine, et adossant leurs combles à trois hauts frontons. Les deux tourelles qui s'élèvent sur les axes communs des apsides, au lieu d'être carrées par le bas, sont rondes comme elles, et deviennent ainsi octogones par le haut ; elles flanquent un dôme octogone, couronné d'une lanterne ; de la croisée, le clocher a été transporté sur le frontispice, d'où ses frontons, percés de cintres géminés, dominent les plans étagés de cette vaste construction. Par-dessus les combles des apsides, et les frontons auxquels ils sont appuyés, on compte ainsi quatre sommets, ceux des deux tourelles, celui du dôme, celui du clocher. Ce luxe de pointes, auquel les partisans de l'art rigoureux et laconique trouveront sûrement à blâmer, indique l'époque suprême du principe byzantin. Peut-il servir à rien, si ce n'est à étonner des yeux qui veulent être à

tout prix occupés? A l'intérieur, le dôme octogone, reposant sur un plan carré, révèle la même recherche de combinaisons. Les arcades de la nef reposent, comme celles de Sainte-Marie, sur des piliers carrés qui ont le caractère de l'époque romane, et qui pourraient bien remonter à la date de la fondation. Si on se basait sur cette donnée, qui n'est point dénuée de vraisemblance, on pourrait conjecturer que le principe roman était encore généralement adopté en Allemagne au commencement du XIe siècle ; que le principe byzantin y prévalut pendant le XIIe, et y eut son efflorescence au commencement du XIIIe, au moment même où le plan de toutes nos cathédrales gothiques était déjà tracé.

A l'extrémité septentrionale de Cologne, sur l'ancien lit du Rhin, avait été construite, dans les premiers temps du christianisme, l'église de Saint-Clément, que l'évêque Cunibert (622-663) agrandit au milieu du VIIe siècle. L'archevêque Conrad de Hochstadt (1238-1261) la reconstruisit entièrement et la consacra sous l'invocation de saint Cunibert, en 1247, précisément en l'année qui précéda la fondation de la cathédrale actuelle. Au moment où on allait élever ce dernier monument, que les Allemands regardent comme la merveille de l'architecture gothique, on poursuivit dans l'église de Saint-Cunibert le développement des traditions byzantines, qui s'alliaient alors à un certain goût moresque ; dans le plan, qui est plus simple, on plaça un énorme clocher carré sur le frontispice, agrandi par une croisée rectangulaire ; on érigea, au lieu des deux apsides latérales, deux moindres clochers carrés, dont le rez-de-chaussée forme une seconde croisée parallèle à la première. L'apside unique qui contient le chœur, pareille au dehors à toutes celles que j'ai décrites, ressemble à l'intérieur à celle de Saint-Marie du Capitole, si ce n'est que les arcades qui en composent le pourtour, et qui y simulent une galerie au premier étage, sont surhaussées dans la manière dont les Sarrasins ont donné l'exemple en Sicile et en Espagne. Les vitraux de cette galerie, qui passent pour les plus anciens qu'il y ait à Cologne, sont les derniers que l'art byzantin y produisit ; on ne peut se lasser d'admirer la beauté de leurs couleurs encore antiques, et les ornements entrelacés dans lesquels sont inscrites leurs puissantes figures. La petite porte latérale de Saint-Cunibert offre le plus charmant mélange de l'art oriental et de la forme gothique.

Sur l'emplacement où saint Géréon avait été mis à mort avec ses

trois cent quatre-vingt-quinze compagnons, la tradition rapporte que l'impératrice Hélène, mère de Constantin, éleva en 320 une basilique ornée de mosaïques d'or qui représentaient les saints martyrs. De cet édifice, que l'archevêque Hanno II répara et consacra de nouveau en 1069, il ne reste probablement que les cryptes, où l'on trouve une base toute romaine et les chapiteaux énergiques de Sainte-Marie. La construction de l'église actuelle, commencée en 1212, a été achevée en 1227 ; les voûtes en ont été restaurées en 1434, et les peintures refaites en 1683. Ce monument, l'un des plus originaux et des plus splendides qu'on puisse imaginer, se compose d'une grande salle décagone, d'où l'on monte, par un haut escalier, dans un chœur long et rectangulaire que termine une apside flanquée de deux tours carrées. L'opposition de ces figures, les conditions dans lesquelles elles ont été rapprochées, surprennent vivement les sens. On est ébloui par la somptueuse conception de la coupole, où le byzantin, le moresque et le gothique sont harmonieusement mêlés. Le pourtour du rez-de-chaussée est orné de chapelles pleinement cintrées où le jour pénètre par deux arcs surhaussés, contenus dans une ogive. La galerie du premier étage communique avec l'intérieur par des ouvertures où trois arcs surhaussés, compris dans une ogive, reposent sur une balustrade composée de reliquaires, et sont encore couronnés par une demi-rose percée directement dans le mur extérieur. Le second étage est éclairé par des fenêtres où deux arcs surhaussés, enrichis d'un trèfle, sont enveloppés par une haute ogive. Il faut voir avec quel habile partage d'ombre et de lumière, et dans quelle heureuse mesure ces formes si diverses, toutes liées à la base, effectuent le mouvement proportionnel de leur ascension. Quant à l'extérieur, garni d'arcs-boutants qui atteignent le second étage, il est encore couronné par la petite galerie byzantine, dont les cintres, cette fois, commencent à tendre à l'ogive. Le plan de cet édifice est dérivé de celui de la basilique d'Aix-la-Chapelle ; j'en ai vu à Metz un autre modèle plus simple encore, dans un ancien oratoire des Templiers. Plus tard aussi on rapprocha, dans les églises, les coupoles des rectangles ; mais on en intervertit l'ordre pour placer l'autel où était autrefois la foule.

Après avoir pris dans Saint-Géréon l'idée du point extrême où l'architecture byzantine était venue sur les bords du Rhin, dans la première partie du XIIIe siècle, il faut pénétrer dans la petite église de

Saint-George, pour décider une question que font naître tous les monuments de cette époque. A la différence des temples gothiques, dont le portail occupe la façade et devient le motif de toute une grande page d'architecture, les édifices byzantins ne reçoivent aucun ornement sur leur frontispice, et n'ont que des portes latérales qui s'ouvrent quelquefois dans les bras de la croix, plus souvent au bas de la nef. L'église de Saint-George explique clairement cette disposition. Le frontispice, qui en est clos comme tous les autres, forme un baptistère carré, couvert par une voûte romaine, et orné de niches d'un style presque antique. Durant les siècles primitifs, où il était défendu d'introduire les néophytes dans l'église avant le baptême, on dut nécessairement affecter à cette cérémonie un lieu distinct du sanctuaire. Aussi voyons-nous qu'en Italie, à Pise, à Florence, dans toutes les villes où le principe latin dut survivre plus longtemps, on prit l'habitude de construire au dehors de l'église, d'abord le baptistère, ensuite le campanile. A Venise, où le principe grec triomphe, le baptistère de Saint-Marc est compris dans la construction, mais non dans le vaisseau de la basilique; le campanile demeure encore extérieur et isolé. Au nord des Alpes, le rapprochement des éléments qui doivent constituer le temple chrétien devient en quelque façon plus intime. Dans la cathédrale de Trèves, à quoi pouvait servir l'apside qui occupait le milieu du frontispice, sinon au baptistère, dont la vasque antique est encore conservée en sa place? Ne vous ai-je pas montré aussi, dans le même édifice, les deux clochers naissant au-dessus des portes qui flanquent l'apside antérieure? Ces clochers vont en se multipliant en Allemagne, pays féodal qui semble avoir jugé de l'importance des églises, comme de celles des châtellenies, par le nombre des tours. Tantôt, comme à Saint-Martin, ils se dressent sur la croisée; tantôt, comme à Saint-Géréon, aux deux côtés de l'apside; tantôt, comme aux Douze-Apôtres et à Saint-Cunibert, aux deux bras de la croix et sur le frontispice tout ensemble. Ils font partout des saillies extérieures sur la construction, hormis en ce dernier point, où ils s'encadrent naturellement et se perdent, pour ainsi dire, dans le plan général. Pour le baptistère, en Allemagne il s'unit déjà à l'église sans se confondre entièrement avec elle; il s'empare de l'apside opposée à celle du chœur, si l'église ressemble à Saint-Pierre de Trèves; il se ménage au même endroit un emplacement particulier, si, comme à Sainte-Marie du Capitole et aux Douze-Apôtres,

les deux apsides opposées de l'antique salle des thermes occupent les deux bras de la croix. En considérant que le temple gothique a ramené définitivement dans l'alignement principal de la construction les clochers et le baptistère qui s'en tenaient autrefois éloignés, on peut tout d'abord se convaincre des progrès qu'il a fait accomplir à l'architecture.

La cathédrale de Cologne, qui, aux yeux des voyageurs ordinaires, dérobe la vue des édifices remarquables dont je viens de vous entretenir, offrait d'abord, comme eux, les formes que le plein cintre engendre. Commencée par l'évêque Hildebolde (785-819), qui administra les derniers sacrements à Charlemagne, elle fut consacrée, le 27 septembre 874, par son successeur Willibert, sous le titre de Saint-Pierre, en présence d'un concile assemblé dans la ville. On sait aussi qu'au temps de Frédéric Barberousse, elle fut considérablement enrichie, et ornée de deux grosses tours par l'archevêque Renaud (1159-1167), qui y déposa les reliques des mages. Les Allemands désignent leurs cathédrales par une dénomination qui leur est commune avec les Italiens ; ils les appellent dômes, et l'accent que ces deux nations donnent, comme la nôtre, au même mot, indique clairement qu'elles l'ont tiré, non pas du *dŏmus* des Latins, mais du δῶμα des Grecs. C'est une preuve qui n'est pas à dédaigner, de la participation fréquente des Byzantins à l'érection des monuments construits pendant le moyen âge au delà des Alpes et au delà du Rhin. Ce qu'on appelle aujourd'hui le dôme de Cologne ne doit aux Byzantins que son nom, emprunté à l'ancien édifice qu'il a remplacé. Seul, comme je vous l'ai dit, entre tous les monuments religieux de la ville, il a été élevé d'après les principes de l'art ogival, par un artiste dont l'origine est demeurée inconnue avec le nom. Les fondements en furent posés par l'archevêque Conrad de Hochstadt, en 1248. Après plusieurs interruptions, que les querelles des archevêques avec la population de la ville renouvelaient sans cesse, le chœur se trouva assez avancé, au commencement du XIVe siècle, pour que l'archevêque Henri de Virneburg pût le consacrer le 27 septembre 1322. M. Wilhelm Schlegel a eu la bonté de me montrer, dans une ancienne chronique imprimée à Nuremberg, une gravure sur bois qui représente le chœur non encore couvert, à la fin du XVe siècle, et portant, en signe de son inachèvement, la grue qui couronne aujourd'hui une des deux tours du portail. De ces deux tours abandonnées

au commencement du XVIe siècle, l'une sort à peine de terre, l'autre n'a pas atteint le tiers de l'élévation qu'on devait lui donner. Depuis le chœur jusqu'aux tours, l'espace de la nef, où l'on n'a établi que la base de quelques murailles et celle des points d'appui intérieurs, est couvert et à moitié revêtu de planches; en sorte qu'entre le frontispice inaccompli et le chevet seul terminé, on aperçoit même, à plusieurs lieues de distance, un vaste hiatus que les siècles ne combleront pas. L'immense amas de cet édifice, qui n'eût point eu d'égal pour la grandeur s'il eût été poussé à terme, le style presque vertical et tout fleuri des parties exécutées, étonnent les sens et excitent les défiances de l'esprit.

Les deux copies du plan, qui avaient été faites par l'architecte sur des parchemins de 13 pieds de hauteur, l'une pour le chapitre, l'autre pour les ouvriers, ont été perdues. M. Sulpice Boisserée en a restitué le dessin d'après les morceaux achevés, et d'après des indications dont l'authenticité est contestable. Quand il a écrit que, dans ce monument, pour la première fois, l'art gothique se régularisa en prenant le triangle équilatéral pour la mesure des lancettes, il ne pouvait savoir, à cause de l'imperfection de nos études d'archéologie nationale, que ce qu'il donnait comme une invention du génie allemand était, avant qu'on eût posé la première pierre du dôme de Cologne, le caractère général des grandes églises ogivales consacrées en France dans la première moitié du XIIIe siècle. Il a aussi, à ce qu'il semble, attribué témérairement au premier architecte de sa cathédrale les dessins des portions qui ont été finies. La plus haute des deux tours montre clairement, dans sa partie inférieure, les traces d'un style auquel on n'a point été fidèle en poursuivant sa partie supérieure; et il est impossible d'admettre que les arcs-boutants des chœurs, si riches et si compliqués qu'ils offriraient au besoin un modèle de la corruption effrayante du XVe siècle, aient été dessinés par la main d'un artiste du XIIIe. L'aspect intérieur du chœur lui-même soulève une question que M. Boisserée a tranchée plus que résolue; comme il est entièrement conforme à celui que présente le fameux chœur de Beauvais, condamné aussi par ses énormes dimensions à demeurer inachevé, il faut décider lequel de ces deux monuments a été copié sur l'autre. Les essais par lesquels l'architecte de Beauvais a passé pour arriver à la disposition actuelle, et dont on voit les tâtonnements nombreux et authentiques dans les arcades entrecoupées du chevet,

me forcent à conclure, contrairement à l'opinion du savant archéographe, que notre édifice a servi de modèle à celui que les Allemands ont trop vanté. Le dôme de Cologne est à l'architecture gothique ce que Saint-Pierre de Rome est à celle de la renaissance. Célèbre aux mêmes titres que cette cathédrale du monde, il est gigantesque uniquement par sa grandeur matérielle; au lieu d'offrir ces combinaisons de formes qui révèlent un génie inventif, il n'en présente que le grossissement, témoignage d'une époque plus fastueuse qu'originale.

La tempête de la réformation que Saint-Pierre avait soulevée, et qui ne l'empêcha point d'être mené à bout, arrêta, au XVIᵉ siècle, l'essor du dôme de Cologne. Sans aucun doute, les Allemands qui, dans leur enthousiasme pour l'art gothique, rêvent aujourd'hui l'achèvement de cet inexécutable colosse, renonceront à un projet si ruineux, quand de plus mûres études leur auront appris tout ce que doit à la France non-seulement le système ogival, mais encore le plan même de leur merveille demeurée imparfaite. Parmi les richesses de la cathédrale, dont je vous ai déjà cité les tableaux, on admire la châsse byzantine des rois mages incrustée de diamants grecs et romains, de pierres gravées, d'intailles, d'émaux, de mosaïques; les hauts vitraux du chœur qui affectent le grand style gothique du XIVᵉ siècle; les cinq verrières magnifiques, quoique tout empreintes de naturalisme, dont les premières années du XVIᵉ siècle décorèrent la muraille d'une des nefs latérales; quelques restes de fresques peintes sur les piliers et sur le mur du chœur; des joailleries précieuses de la renaissance. De tous ces ornements, ceux qui reposent sur le principe cintré de la première époque, ou sur le principe naturaliste de la dernière, me paraissent indiquer, jusqu'à présent, la direction la plus familière du génie allemand.

L'architecture civile dérivant ordinairement de l'architecture religieuse, il y avait naguère à Cologne beaucoup plus de maisons byzantines que de maisons gothiques. Du premier genre, on en trouve encore deux fort importantes, l'une dans la rue du Rhin, l'autre sur la place du Vieux-Marché; on y voit les formes simples, doubles et triples dont le plein cintre est susceptible, se produire avec une variété ingénieuse aux divers étages des pignons taillés en redans. La maison gothique qui s'appelle Gurzenich, du nom de son fondateur, a été construite à la fin du XVᵉ siècle, et, dépourvue d'ogives, n'emprunte

au système de la seconde époque que la proportion élevée de ses fenêtres carrées, que les filets et les écussons de ses grandes murailles, que les tourelles polygonales de ses angles. L'hôtel de ville, construit sur une place dont l'enceinte fermée conserve un grand air de moyen âge, ne se montre point fidèle aux traditions de la cité, qu'il devrait mieux représenter. Il fut orné, en 1571, d'une façade dont les deux portiques superposés, percés d'arcades comprises dans les ordres rectilignes, ressemblent aux ouvrages de la renaissance française. Ce que l'on a construit, depuis lors, de plus remarquable à Cologne, ce sont toutes ces maisons ordinaires, imitées des Pays-Bas, et dans lesquelles l'escalier tout en bois, jeté librement dans un angle du large vestibule, emprunte au jour qui vient d'en haut, ou, le soir, aux lampes suspendues dans sa cage, un effet piquant souvent reproduit par les peintures flamandes. Quand les systèmes des hautes époques ont eu passé, les monuments solennels sont devenus impossibles; mais du moins, au foyer domestique, l'art a jeté encore un rayon capricieux pour égayer la misère du peuple que les grands temples ne consolaient plus.

XXIV.

Les châteaux du Rhin.

Parmi les monuments que la nature façonne de ses mains, les uns paraissent destinés à lutter avec la puissance humaine, les autres à la servir. Au milieu des Alpes, tout ce que peut faire le génie, c'est de se frayer des chemins périlleux à travers les abîmes, ou de promener, au bord des lacs, ses méditations éplorées. Les rivages que baigne la Méditerranée semblent, au contraire, comme de vastes terrasses préparées pour recevoir les cités des hommes; le long de leurs pentes fécondes, sous un ciel lumineux, en face des flots, l'industrie trouve des issues commodes, l'art un cadre propice : aussi l'histoire, qui n'a point laissé de traces sur la robe sans tache des glaciers de la Suisse,

a-t-elle répandu dans l'archipel grec et sur les côtes italiques d'impérissables monuments.

Les rives du Rhin sont une de ces constructions heureuses, où le divin ouvrier a ménagé une place aux grandeurs de la civilisation au milieu de celles de la nature. Les montagnes volcaniques, au milieu desquelles le fleuve s'est ouvert un passage, ont été contraintes de donner une large voie de communication aux sociétés qu'elles paraissaient devoir diviser à jamais et qui les ont peuplées des entrepôts de leur commerce. Aujourd'hui, du haut des bateaux, qu'entraîne à travers ces roches le même principe qui les a soulevées, on voit se déployer, durant plusieurs jours, un des plus magnifiques rassemblements humains qui aient orné la surface de la terre ; groupées à l'ombre des montagnes, dispersées sur leurs flancs, égarées sur leurs cimes, endormies sous les pampres, cachées dans les vergers, trempant leurs pieds dans l'eau, se regardant d'un bord à l'autre, les villes passent, passent toujours ; et l'admiration est déjà lassée qu'elles continuent encore à dérouler leur chœur infini.

Au-dessus des villes, des châteaux se dressent sur des rocs aigus. Les seigneurs féodaux y épiaient les convois des marchands, et y enfermaient leurs pillages et leurs victimes. Le temps a exercé de justes représailles sur ces donjons sinistres ; il a brisé la couronne de leurs tours ; sur leurs trônes sauvages, où l'orgueil et le meurtre défiaient autrefois les hommes et Dieu même, il n'a laissé que des spectres livides et édentés. Au milieu des ruines habitent les vautours, brigands moins altérés que ceux dont ils ont envahi le nid. Aux nuages de l'air qui retentissait autrefois de leurs blasphèmes, aux herbes des vallées qu'ils couvraient de sang, ces châteaux déserts demandent aujourd'hui un manteau pour voiler leur misère et pour couvrir leur nudité. Le peuple a oublié les fléaux dont ils l'ont accablé ; en échange de tant de maux, il répand sur leur mémoire les fleurs de son inépuisable poésie ; mieux que le flot du fleuve, il lave leurs souillures, et, dans ses crédules ballades, il célèbre l'honneur et les amours des tyrans dont il n'a éprouvé que l'infamie et la haine.

Ces légendes embrassent tous les temps, et se rapportent à toutes les mythologies qui ont régné dans le monde. Ne trouverons-nous point dans les débris qui en sont l'objet les vestiges des époques qu'elles retracent et des croyances qui les ont inspirées ? Si l'Allemagne a produit une forme architecturale particulière, peut-être en serons-nous

instruits en étudiant les monuments consacrés par elle à la féodalité, qui n'a été nulle part plus fortement enracinée et plus longtemps florissante. Un art entier, vivement caractérisé, se révèle dans ces demeures aristocratiques du moyen âge, qui, aux yeux du vulgaire, ne semblent dessinées que pour satisfaire la capricieuse fantaisie des fées ou la sombre humeur des géants. L'immense tour qui s'élève au milieu de ces édifices en est la partie essentielle. Dans l'origine, elle servait d'habitation au seigneur et portait comme lui, au-dessus de tout le pays, sa tête souveraine et unique ; elle était le lieu le plus élevé d'où l'on pût guetter une prise en temps de paix et surveiller l'ennemi en temps de guerre ; ordinairement détachée du reste des constructions, et livrant la largeur entière de ses flancs à une seule pièce, elle n'avait pour tout escalier qu'une échelle qu'on pouvait rompre de salle en salle ; en sorte qu'elle devenait, en cas d'assaut, un dernier et inexpugnable asile, dont il aurait fallu emporter les étages l'un après l'autre, alors même qu'on serait parvenu à en forcer l'entrée. Autour de ce bâtiment, que la résidence du maître (*dominus*) a fait surnommer donjon, dut se développer une enceinte crénelée qui n'était faite primitivement que pour en défendre l'abord, et qui, bientôt, pour abriter la famille, les serviteurs, les hommes d'armes, se changea en un manoir assujetti à une forme humble et allongée, et autour duquel il fallut aussi fortifier une autre enceinte, couronnée de créneaux, et souvent flanquée de tourelles. Ainsi le donjon qui domine tout, le manoir qui se tient abaissé à ses pieds, le rempart qui les enveloppe tous deux et les garde, composent le plan nécessaire du château féodal. Dans ce plan, l'Allemagne a-t-elle introduit des formes qui nous montrent son génie en possession d'un principe original ?

Lorsque, parti de Cologne, on remonte le Rhin, c'est seulement après avoir dépassé la ville de Bonn qu'on commence à se trouver environné de montagnes. Sur la rive droite du fleuve s'élève, parmi les sept têtes du Siebengebirge, celle du Drachenfels, montagne symbolique sur laquelle les dragons de la mythologie persane ont fait la dernière halte de leur longue migration ; sur la rive gauche, le cratère éteint du Rolandseck emprunte son nom au neveu de Charlemagne, qui s'y fit, à ce qu'on raconte, bâtir un château pour avoir sans cesse sous ses yeux l'île de Nonnenwœrth, où sa fiancée avait pris le voile, trompée par la nouvelle de sa mort. Ces deux rochers, qui, aux bords du Rhin et sur le seuil de ses merveilles, rappellent, au levant,

l'origine orientale des Germains, au couchant, leurs plus fameux exploits en Occident, offrent aussi, dans leurs ruines, les deux caractères principaux qu'on retrouve dans toutes celles dont ils ouvrent le cortége. Le donjon du Rolandseck, qui se dresse presque intact au milieu des décombres amassés à ses pieds, affecte la forme ronde ; celui du Drachenfels, dont une paroi est tout entière écroulée, présente au contraire la figure carrée. Il est difficile d'établir laquelle de ces deux configurations indique l'époque la plus ancienne ; mais ni dans le château du Rolandseck, ni dans celui du Drachenfels, on ne trouve les traces de l'ogive.

Quand on a passé devant Coblentz, gardé, au milieu des prairies de la Moselle, par la citadelle d'Ehrenbreitstein, qui s'élève sur le bord opposé, le Rhin commence à marquer, par les inflexions solennelles de son cours, la violence qu'il a dû employer pour vaincre les obstacles d'une contrée montueuse. Là, sur la rive gauche, sur son roc inabordable, le Stolzenfels semble épier les richesses que la Lahn apporte avec ses eaux des montagnes de la Hesse, et qu'elle prend plaisir à dérober sous les charmants ombrages de sa vallée mystérieuse. Le donjon, octogone, paraît affecter, dans ce château, les proportions plus élégantes d'un lieu de plaisir ; on devine que le manoir, construit à ses pieds, élevant sa haute forme carrée au-dessus des dépendances latérales et portant des tourelles attachées à ses angles, a servi de demeure à un maître fastueux qui songeait plus à sa commodité qu'à sa défense. C'était en effet l'habitation de Werner de Falkenstein, qui fut, depuis 1388 jusqu'en 1418, archevêque de Trèves, et qui fit dévorer son immense fortune par une bande d'alchimistes établis dans cette construction des derniers âges. A la même époque, au même style, appartient un petit monument octogone, érigé sur la même rive et nommé Kœnigstuhl ; sur sa terrasse, que supportent de fortes arcades, en plein air, au milieu des vergers de Rhensé, à la face du ciel et du Rhin, les sept électeurs s'assemblèrent quelquefois pour délibérer des affaires urgentes de l'empire.

En face de Rhensé, sur un mamelon escarpé, le château de Marcksbourg fut bâti au XIVe siècle par Jean, landgrave de Hesse ; il trahit les habitudes d'une société déjà complexe, cultivée, et ingénieuse à adapter à ses besoins les difficultés imprévues d'une situation abrupte. Divers de caractère autant que de destination, les édifices s'y multiplient et s'y tiennent étroitement serrés ; à l'ombre du haut

donjon s'abrite une chapelle ; à l'un des angles nombreux que la construction semble faire comme pour se mieux modeler sur les aspérités de sa base, l'oratoire gracieux de la châtelaine pend sur l'abîme.

Plus loin, sur deux cimes voisines et distinctes, Sternberg et Liebenstein portent au ciel leurs donjons jumeaux, tous deux carrés, tous deux entourés de remparts crénelés ; la tradition en a fait deux frères. Elle raconte qu'une Grecque dont l'un des fils du seigneur de Liebenstein préféra la main à celle de sa fiancée d'Allemagne, faillit exciter entre eux une discorde mortelle. C'est un des mille témoignages de l'influence que l'Orient exerça sur la race tudesque ; mais à considérer les deux châteaux auxquels celui-ci se rapporte, et où on ne saurait découvrir une ogive, on peut se convaincre que les croisades ne firent que confirmer les Allemands dans leur ancienne prédilection pour le plein cintre.

Bientôt le Rhin multiplie, au milieu des roches qui s'amoncellent et se resserrent, ses replis plus vifs et plus marqués. Dans les anfractuosités sauvages où il se précipite, la proie est plus facile à saisir, les châteaux deviennent plus nombreux et portent les traces plus manifestes des richesses qu'ils ont recélées. Au couchant, au-dessus de la ville de Saint-Goar, sont accumulés les grands étages démantelés de Rheinfels, vaste réceptable de rapine, que le comte Diether de Katzenellenbogen fortifia en 1245, sur les ruines d'un monastère. Je ne sais quelle rédondance orientale de terrasses, quel luxe moresque de lignes et d'ornements prêtent l'air le plus magnifique du monde à cette caverne de voleurs ; soixante villes se réunirent pour lui donner l'assaut. Après quinze mois d'un siége inutile, elles furent forcées d'agrandir leur ligue afin d'en venir à bout ; sur les décombres du château elles proclamèrent enfin la confédération du Rhin. Le fondateur de cette citadelle tirait du pays des anciens Kattes son nom, que, par une vengeance innocente, le peuple a réduit à celui de *Katz* (chat). Sa demeure ruinée, c'est encore, dans le langage des habitants, le chat qui guette les rats au passage. A mesure que les souvenirs populaires se sont altérés, la légende a donné le nom de la souris (*Maus*) au château de Thurnberg, qui érige, sur le rivage opposé, sa grande tour ronde au milieu d'un manoir vaste, opulent, polygonal, d'où Kuno de Falkenstein, archevêque de Trèves (1362-1388), faisait paître les brebis du Christ.

Sur la rive gauche, deux villes voisines, Oberwesel et Baccharach, sont dominées par des constructions féodales où alternent les formes rondes et carrées. On dirait que Baccharach a été entraîné tout entier dans la ruine de son château ; ses murs, les tours dont ils sont chargés, les maisons qu'ils enveloppent, les églises qui passent la tête au-dessus de leurs créneaux, portent les traces d'une dévastation qui semble n'avoir pu être ni consommée ni réparée, pour que subsistât, au milieu de ces paysages romantiques, le mélancolique spectacle de quelque grand châtiment. Cependant, tandis que les ogives brisées de Saint-Werner pleurent au penchant du coteau sur cette désolation, riches et heureux, les habitants célèbrent, sous leurs pampres renommés, la fête de Bacchus, qui a donné son nom à leur ville.

Quand on va d'Oberwesel à Baccharach, il faut affronter la triple menace que font, de la rive opposée, trois des plus vigoureuses constructions dont les débris parent les bords du Rhin. Sur la montagne s'élève un château qui porte dans sa haute tour carrée et dans les arcs géminés de ses fenêtres les traces de la grande époque des croisades. Ce formidable donjon emprunte son nom de Gudenfelds à la gracieuse comtesse de Guda, qui y demeura captive et reine pendant les dissensions que termina l'avénement de la maison de Habsbourg. Au pied du château, la ville de Caub s'étend au bord du fleuve entre ses deux portes fortifiées. Enfin dans le fleuve même, sur un rocher que les eaux entourent de toutes parts, un piége a été tendu par les seigneurs ; des maçonneries basses et carrées, que flanquent des tourelles courtes, se pressent autour d'une sorte de donjon polygonal, coiffé d'un dôme écrasé. Ce *pfalz*, dont le nom indique une résidence princière, était un péage établi par les comtes palatins. Les comtesses y venaient faire leurs couches pour donner à leurs héritiers l'investiture du droit qu'on y exerçait, ou celle de la souveraineté même.

Presque en face l'une de l'autre s'ouvrent, à travers les montagnes encore entassées, à droite la vallée Wisperthal, à gauche celle de Furstenthal. Dans la première, la nature a bâti un palais aux vents au milieu desquels les voyageurs sont lutinés par les esprits; dans la seconde, les princes ont établi sur un pic inaccessible, au centre d'un manoir crénelé, la haute et ronde tour de Furstenberg, où habitaient des lutins plus dangereux que les elfes pour les marchands attardés.

Quand on a passé sous les deux aires démantelées du Sonneck et du

Falkenburg, on atteint enfin, au milieu des derniers replis du fleuve, la base de l'immense château du Rheinstein; à l'ampleur de ses flancs, on sent que de toutes les cavernes féodales de ce beau pays, c'était celle qui prélevait la première et la plus riche contribution. De roc en roc s'élèvent les nombreux remparts de cette forteresse; sur la pointe la plus avancée, une énorme tour ronde, pareille à une sentinelle, semble surveiller encore la proie; derrière l'antique manoir qu'elle garde, se dresse un autre manoir plus haut et plus vaste qui est flanqué de deux gigantesques tours octogones, et dont les larges murailles, couronnées de créneaux, sont percées de fenêtres ogives. C'est le seul des châteaux du Rhin où l'on reconnaisse clairement l'emploi de la forme ogivale. Mais si cette forme était, comme disent les Allemands, une propriété de leur génie, ne se montrerait-elle pas dans tous les monuments féodaux que nous venons de parcourir rapidement, et se rencontrerait-elle seulement dans un édifice que les dimensions de son plan et le nombre de ses angles attribuent au temps où elle allait cesser d'être usitée dans le reste de l'Europe?

Des montagnes escarpées, qui rétrécissent en cet endroit et font plier le cours du fleuve, cachent le Rheinstein dans un dernier méandre; aussitôt qu'on en est sorti, on voit les hauteurs s'abaisser, les plaines s'élargir, les villes s'épandre au loin parmi les arbres des campagnes ou sur le penchant des petits coteaux, et le fleuve étaler ses flots à l'aise sous des horizons qui s'agrandissent sans cesse. Le riche bourg de Bingen marque, sur la rive gauche, le commencement de ces paysages plus doux; et sur la rive droite se développe cet interminable vignoble que le Johannisberg domine, et à travers lequel les villages ne s'interrompent plus. On va ainsi pendant des heures jusqu'à Mayence, qui rouvre la série des grandes villes. Il faut dire adieu aux châteaux des montagnes et aux tours menaçantes des seigneurs. Nous allons retrouver au milieu des plaines les monuments religieux qui ont un instant disparu pour faire place aux édifices de la féodalité.

Les forêts de la Germanie jetèrent sur l'Europe ce système du vasselage qu'elles avaient couvé, et qui attendit, pour tout envahir, que la civilisation romaine eût achevé de s'user. Mais le baronnage, non plus que le christianisme, n'apporta point en naissant un art qui lui fût propre; et la politique, comme la religion des peuples nouveaux, adopta les formes consacrées par cette nation romaine,

qui se survivait ainsi dans ses vainqueurs. Chose singulière et tout à fait inattendue ! plus on avance vers le cœur de l'Allemagne, plus il semble que ses premiers habitants embrassèrent avec ardeur l'imitation des arts latins, dont on les représente toujours comme les destructeurs.

Les établissements que les Romains avaient formés sur les bords du Rhin furent comme des séjours préparés par la Providence aux races nouvelles qui sortaient pour ainsi dire toutes nues de leurs bois. Les défenses des retranchements antiques enfantèrent bientôt les créneaux des donjons, comme les basiliques avaient produit les églises. Le carré des camps se répéta d'abord dans les tours des barons ; puis la forme sphérique, qui était la forme essentielle de la nation universelle, ayant été partout dégagée par les peuples conquérants, les tours devinrent rondes, et le plein cintre, affranchi des entraves du rhythme rectiligne des Grecs, s'épanouit librement dans les flancs des églises et sur les murs du manoir. Le principe roman s'inféoda chez les Germains, et devint parmi eux si général et si absolu que plus tard, lorsque se produisit dans d'autres contrées le principe plus libre et plus aventureux de l'ogive, l'Allemagne, un peu fatiguée du premier, n'y apporta pendant longtemps d'autres changements que ceux que lui suggéra le principe emprunté à Rome même par les Byzantins. C'est alors que les tours octogones, les dômes et toute la parure symbolique des ornements fondés sur le plein cintre, furent prodigués sur les bords du Rhin par une école glorieuse avec laquelle l'école ogivale ne vint rivaliser qu'assez tard et qu'avec assez peu de succès.

XXV.

Les cathédrales du Rhin.

Par sa position et par le génie de ses habitants, Mayence acquit, dès l'antiquité la plus haute, une importance politique dont l'art a été l'interprète fidèle. Située sur la rive gauche du Rhin, à l'endroit

où le fleuve fait sa plus forte inclinaison vers le territoire allemand, peuplée par les Celtes, fortifiée par les Romains, honorée et agrandie par les rois des deux premières dynasties françaises, elle fut d'abord le boulevard avancé de toutes les races auxquelles la Providence confia le gouvernement de l'Europe occidentale. Après avoir été une puissante forteresse sous la main de l'autorité civile, elle devint, au VIIIe siècle, un foyer de civilisation, lorsque l'apôtre des Germains, saint Boniface, l'eut choisie pour le centre de ses missions, et eut obtenu en faveur de l'église qu'il y établit la suprématie sur toutes les églises tudesques. L'empire souverain que la religion prit dès lors dans cette ville se découvre clairement dans la cathédrale qu'elle y érigea.

Cette grande construction ne présente pas seulement le type le plus élevé que l'art religieux ait adopté en Allemagne, elle offre la succession de toutes les formes qu'il y a revêtues. Le feu, qui a consumé ou altéré tant de monuments chrétiens, a fait à celui-ci, à plusieurs reprises, une guerre cruelle; mais ayant chaque fois respecté un fragment des anciennes bâtisses, il y a laissé un témoignage de toutes les périodes du moyen âge. Fondée par l'archevêque Willigise, qui en dédia une partie en 978, la métropole de Mayence fut détruite par l'incendie en 1009, dans la nuit même du jour où elle avait été définitivement consacrée; recommencée aussitôt par les soins de son fondateur, elle fut de nouveau brûlée en 1081, sous l'épiscopat de Sigefroi Ier, puis encore en 1190, sous l'épiscopat de Conrad de Wittelsbach. L'archevêque Sigefroi III entreprit de la reconstruire dès son avénement en 1231, et termina son œuvre en 1239. L'édifice actuel conserve des vestiges précieux de ces trois grandes époques; et je crois pouvoir attribuer sans crainte au Xe siècle et à Willigise l'extérieur de l'apside orientale; à la fin du XIe siècle et à Sigefroi Ier l'intérieur de la coupole orientale et le plan général da la nef; au commencement du XIIIe siècle et à Sigefroi III la coupole occidentale, l'apside qui la suit et la croisée qui l'accompagne. Le plein cintre règne dans ces trois parties si différentes : dans la première, il garde encore toute la gravité de l'art latin; dans la seconde, il prend le costume oriental; dans la troisième, il mêle aux richesses écloses parmi les écoles de Constantinople les premières déformations qui marquent l'influence croissante de l'art ogival.

Par sa rare beauté, non moins que par sa date remarquable, l'abside orientale de cet édifice est sans contredit un des morceaux

d'architecture les plus importants qu'il m'ait encore été donné de voir. Le xe siècle, qu'on accuse généralement de barbarie et de stérilité, y a déployé un savoir, un goût, une élégance que je comparerai volontiers à cette latinité choisie que Loup de Ferrière enseignait dans le même temps à l'abbaye de Fulde ; les études de cette grande communauté, qui avait avec l'archevêché de Mayence une origine commune, et qui était comme le séminaire de la civilisation allemande, avaient conservé la tradition de l'architecture ancienne dans un état de pureté que l'invasion du style oriental altéra bientôt. L'apside bâtie par l'archevêque Willigise, exemple rare et décisif des constructions du xe siècle, est presque complétement romaine ; toute de pierre, ronde, chaussée d'une élégante bordure, composée d'un seul et haut étage de fenêtres, couronnée par une galerie franchement dessinée, elle porte un comble dont l'angle, peu aigu encore, se détache sur un fronton qui se rapproche lui-même beaucoup des formes obtuses employées par les anciens en semblable lieu ; les deux murs sur lesquels elle fait une saillie sont percés des deux portes principales de l'édifice ; celle qui est à gauche est ornée de colonnes dont les chapiteaux corinthiens s'accordent avec l'apside elle-même pour annoncer une époque encore fidèle à la tradition romaine ; la porte correspondante, conçue dans un style plus barbare, appartient sans doute à la seconde construction, et date de ce XIe siècle dont on a peut-être pris à tort l'activité pour une vénérable rénovation. Deux tours rondes, destinées à contenir des escaliers, flanquent ces deux entrées, et s'élèvent à une assez grande hauteur au-dessus des toits ; évidemment modernes dans leur partie supérieure qui n'a point été couverte, il est douteux qu'elles aient même conservé la base antique.

Pour suivre le progrès des temps dans l'ordre où je l'ai indiqué, je pénètre aussitôt dans l'intérieur de l'église ; les deux portes s'ouvrent dans des vestibules curieusement ornés, qui, de part et d'autre, conduisent directement sous les bas côtés de la nef, et pressent les flancs d'une coupole élevée, sans doute, au XIe siècle. Cette coupole me révèle sa date par sa forme même ; octogone et reposant sur un plan carré, décorée de pendentifs, dénuée de nervures, accompagnée de deux hautes tribunes, elle offre tous les caractères de l'art byzantin, dont l'invasion dut suivre, au moins de cent ans, le développement de ce bel art roman du xe siècle encore empreint dans

l'extérieur de l'apside. Du reste conservant partout au dedans la ligne du plein cintre dans sa pureté, elle a été couverte au dehors dans un temps très-moderne par une grande salle qui forme, pour ainsi dire, son second étage, et qui est éclairée par de hautes fenêtres ogives surmontées de leurs frontons. Le vase qu'on voit encore sous cette coupole, les clôtures latérales qui la tiennent isolée du reste de l'église, font naturellement penser qu'elle servait de baptistère.

A l'extrémité occidentale de la nef, qui repose sur des piliers carrés, et qui est accompagnée de bas côtés dont les voûtes sont sans nervures, une autre coupole a été suspendue sur la croisée, et un chœur orné de trois apsides a encore été jeté derrière la coupole. Le plan complexe de toute cette masse de bâtisses appartient évidemment au XIII[e] siècle; la construction en a été faite à des époques très-diverses. L'intérieur du dôme, assez semblable à ceux que nous avons vus à Cologne, nous montre l'ogive se substituant au plein cintre partout où il est besoin d'atténuer de trop fortes pressions, dans les voûtes, par exemple, et dans les arcs qui soutiennent les tribunes. Les deux extrémités du transept sont carrées; mais les trois apsides divergentes du chœur ont la forme polygonale, qui est une altération de la forme ronde, et qui, par conséquent, indique une époque subséquente.

L'extérieur de cette partie de la cathédrale est encore plus divers que l'intérieur. Je ne dirai rien des trois frontons du chœur, des trois apsides polygonales adossées aux frontons, des deux tourelles octogones qui s'élèvent sur l'axe commun des apsides, et qui ajoutent leurs têtes à celles qui portent déjà dans le ciel les deux tours de la face orientale et les deux dômes. Trois morceaux qui veulent être considérés à part, remontent au temps où le style byzantin a pris en Allemagne sa plus grande extension; le premier est le clocher du dôme occidental, dont la base décorée avec une splendeur tout orientale supporte une sorte de tour octogone tronquée et parée d'ogives par la main du XV[e] siècle; le deuxième est la muraille qui clôt la travée méridionale du transept, et qui est percée de trois étages de cintres dont les arcatures se multiplient et s'enchâssent avec luxe; le troisième est le frontispice de la travée opposée où la forme ronde semble avoir été pliée aux dernières subtilités d'ornementation qu'elle puisse atteindre sans s'abdiquer elle-même. C'est à ce degré de maturité que l'architecture fondée sur la ligne courbe dut parvenir sur les

bords du Rhin avant de faire place à l'art ogival ; mais indépendamment des preuves positives que je vous signale en ce moment, il est évident qu'elle ne put arriver à ce point extrême que dans le courant du XIIIe siècle, sous le règne de l'empereur Frédéric II. L'avénement de la maison de Habsbourg, qui ne se fit point attendre, fut accompagné d'une ère de désordre et de barbarie, suivi de la révolution qui naturalisa l'ogive parmi les Allemands. Dans l'une des chapelles latérales qui sont pratiquées sous les bas côtés de la cathédrale de Mayence, on peut voir jusqu'où les Tudesques ont poussé ce nouveau principe d'art ; les colonnettes qui supportent les ogives de la voûte sont façonnées en arbustes, dont la tige légère est toute ornée de feuilles épanouies. La complication excessive que le génie germanique a introduite dans toutes les formes qu'il a touchées se montre ainsi à découvert dans le même monument sous les apparences les plus différentes.

Il suffira maintenant d'indiquer brièvement en quoi les principales cathédrales du Rhin ont modifié le principe que nous venons d'étudier dans celle qui semble leur avoir servi de modèle. Après avoir exercé dans les premiers siècles la suprématie politique et religieuse, Worms la perdit lorsque saint Boniface l'eut transportée à Mayence ; le temple qui fut construit, longtemps après ce grand changement, dans la première de ces deux villes, n'est guère qu'une répétition de celui que nous venons de considérer dans la seconde. Une nef, portant à chacune de ses extrémités une coupole, accompagnée de deux tours, tel est le plan commun des deux monuments ; comme dans l'édifice de Mayence, dans celui de Worms, le chœur placé à l'occident est postérieur au baptistère qui est du côté de l'orient ; l'apside polygonale du chœur, ornée de plusieurs roses et couverte d'un comble très-aigu, présente le caractère déjà mixte de l'architecture du XIIIe siècle. L'extrémité orientale, ordinairement consacrée au baptistère, au lieu d'être terminée par une apside, comme à Mayence, affecte la forme rectangulaire comme à Saint-George de Cologne, et offre dans son sévère frontispice le caractère roman encore fidèlement conservé. Cette partie, comparable pour sa beauté à l'apside orientale de Mayence, me semble, comme elle, antérieure au XIe siècle, époque de mouvement et de déviation, où le plan des deux cathédrales prit sa forme actuelle, où les coupoles et les polygones s'introduisirent dans les bâtiments, où le goût des lignes simples et le soin des tradi-

tions latines commencèrent à se perdre. Sur le côté méridional de l'édifice de Worms s'ouvre un portail gothique chargé par le xve siècle de figures grotesques. Jusqu'à ce jour la foule des voyageurs a témoigné beaucoup plus d'admiration pour la naïveté de ces caricatures que pour la mélancolique majesté du grand temple qu'elles déparent.

Spire, qui, sous les Romains et sous les deux premières races des rois francs, partagea la fortune de Worms et de Mayence, possède une cathédrale semblable à celle de ces deux villes. On rapporte au commencement du xie siècle, et on attribue à l'empereur Conrad le Salique, le premier projet de ce monument, qui ne fut achevé qu'en 1097, par le petit-fils de son fondateur, par l'empereur Henri IV, le célèbre rival du pape Grégoire VII. La coupole octogone, qui s'élève à l'extrémité orientale, est accompagnée d'une apside ronde qui paraît exactement imitée de celle de Mayence. La nef est, à l'intérieur, d'un goût à la fois sévère et délicat; et comme les piliers sur lesquels elle repose, et dont la date est certaine, sont plus déliés et plus ornés que ceux des nefs de Mayence et de Worms, il semble naturel de penser que ces derniers appartiennent encore aux primitives constructions du xe siècle, et signalent la fin de l'architecture purement romane, tandis que les premiers marquent avec les coupoles l'invasion que les formes de l'art néogrec firent dans le cours du xie siècle. Sous le règne des empereurs de la maison de Saxe, la tradition antique avait continué à se maintenir ; le goût oriental se propagea après l'avénement de la maison de Franconie, dont les tombes sont enfermées dans la cathédrale de Spire, comme pour mieux indiquer la révolution qui s'y accomplit.

Les grandes cathédrales qui se dressent au nord de Mayence présentent le type byzantin, atteignant, sous la maison de Hohenstaufen au xiie et au xiiie siècle, ses plus riches développements ; celles qui s'élèvent au midi de Spire montrent au contraire le même type subsistant, sous la maison de Habsbourg, au xive et au xve siècle, la domination tardive de l'art ogival. Cette différence profonde qui se fait remarquer entre les édifices religieux des villes du Rhin me paraît tenir non-seulement à la diversité des époques de leur construction, mais encore au peu de communication que la France avait au moyen âge avec le bas Rhin, et aux relations plus voisines qu'elle a toujours entretenues avec le Rhin supérieur. Je vais examiner rapide-

ment les deux séries de constructions que je viens d'indiquer, en commençant par celle qui présente le caractère de la plus haute antiquité.

Baccharach, dont les coteaux portent les ruines gothiques du cloître récent de Saint-Werner, possède une belle église où le XIIe siècle a employé toutes les formes dérivées du plein cintre. L'apside orientale est ronde, et ne trahit une époque avancée que par l'élégance des colonnes placées entre ses ouvertures, et par les riches accouplements des colonnettes de sa galerie supérieure.

L'église de Saint-Castor à Coblentz est un des plus anciens édifices religieux de cette contrée ; elle fut, à ce qu'il paraît, fondée par Louis le Débonnaire, en 836 ; elle offre encore à l'intérieur des pilastres aux profils romains, et quelques chapiteaux corinthiens qui pourraient bien appartenir à l'époque de sa fondation. On sait qu'elle fut reconstruite en 1004 ; et c'est sans doute de ce temps que datent l'entrée de la nef et le chœur qui est carré, couvert par des voûtes d'arête sans nervures, et terminé par une apside pleinement cintrée. Ces caractères et l'absence des coupoles prouvent assez que la seconde édification du monument fut faite sur les plans ordinaires du Xe siècle qui venait à peine d'expirer. Les grandes voûtes de la croisée, où l'ogive se montre, sont beaucoup plus modernes. Parmi les tombeaux que renferme cette église, celui qui porte la date de 1338, et la légende *Scolasticus*, peut, à cause de ses sculptures peintes, passer pour un des sépulcres les plus curieux du moyen âge. L'extérieur de l'apside de Saint-Castor, quoique affectant la forme ronde, témoigne par les deux étages inférieurs de sa décoration, et par les trèfles qui s'y mêlent, qu'il doit être compté parmi les dernières œuvres de l'art byzantin.

Assis dans son noir amphithéâtre de basalte, Andernach n'a point usurpé sa physionomie antique. Cette ville fut, dès le principe, après Trèves la seconde du pays ; les rois mérovingiens y avaient un palais dont on ne voit plus que des ruines informes. L'église, qui a conservé le nom de Sainte-Geneviève, cette patronne de la France, y fut sans doute fondée par les enfants du vainqueur d'Attila. Dans sa forme présente, elle offre un précieux modèle de la période byzantine ; sa partie orientale est terminée par une apside qui, quoique ronde, semble porter dans les ornements ingénieux de ses deux étages inférieurs, et dans la richesse de sa galerie, la marque du XIIe siècle. Les deux

tours carrées qui accompagnent cette apside, et le grand frontispice occidental où l'ogive se mêle à un des jeux les plus étonnants que puisse enfanter la combinaison des lignes rondes, appartiennent à une époque encore plus avancée. Cependant l'absence des coupoles, qui est notable dans ce grand vaisseau, paraît indiquer que le plan avait été tracé avant la fin du XIe siècle, durant la période purement romane.

Zinzig, qui doit son origine et son nom à un château romain, avait encore une certaine importance au temps de Frédéric Barberousse, qui possédait un palais dans cette ville. Son église paraît même postérieure au règne de ce prince; on en fait dater la fondation du commencement du XIIIe siècle. L'apside orientale s'y découpe en un polygone dont chaque partie est surmontée d'un fronton particulier se rattachant à un comble commun. De ce morcellement de la primitive forme romane, à la complication du chevet des cathédrales gothiques, la transition est facile et prompte. Un clocher octogone, paré aussi de nombreux frontons, surmonte le dôme de la croisée; de petites apsides, placées à l'extrémité des bas côtés, rappellent une époque plus ancienne et plus austère.

La cathédrale de Bonn, dont on attribue la fondation à l'impératrice Hélène, la mère de Constantin, fut rebâtie au XIIe siècle, dont elle est, sans contredit, un des monuments les plus ornés et les plus complexes. L'apside orientale, construite sur de vastes développements, est composée, dans sa partie inférieure, de deux étages dont les pleins cintres sont divisés par des pilastres à l'imitation des monuments antiques; c'était déjà une sorte de renaissance de l'ancien rhythme rectiligne. Dans le fronton, auquel le comble de l'apside est appuyé, dans les deux tours carrées qui l'accompagnent, dans l'immense tour octogone qui s'élève au-dessus du dôme de la croisée, les lignes rondes se mêlent et se multiplient avec un luxe qui annonce leur décadence. Le signe le plus évident de cette évolution suprême se trouve dans quelques fenêtres basses et larges dont les contours sont découpés en festons nombreux; la double feuille de trèfle s'épanouit là sur sa tige orientale, d'où elle fut transportée durant le XIIIe siècle sur les ramures occidentales de l'ogive. Un cloître byzantin, d'un aspect à la fois opulent et lourd, tombe en ruine au pied de cette cathédrale.

Sans qu'il soit besoin de m'arrêter de nouveau à Cologne, où j'ai

montré par des dates authentiques que l'art byzantin était dans toute sa fleur à la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle, je descends le Rhin jusqu'au bourg de Neuss, qui est situé en face de Dusseldorf, et qui nous offrira un dernier modèle de la véritable architecture rhénane. L'église de Saint-Quirin, autrefois consacrée à un chapitre noble, a pris sa forme actuelle en 1204; elle porte un dôme octogone, reposant sur un plan carré, dont les trois faces postérieures s'ouvrent, comme dans la plupart des églises de Cologne, sur trois apsides rondes. Dans la nef, qui est courte et plus basse que le chœur, les arcades sont alternativement cintrées et ogivales; la plupart des fenêtres affectent la forme vaste et les découpures byzantines qui se montrent à Spire et à Bonn, et qui semblent avoir fourni la première idée des roses gothiques. La façade est ornée à profusion de ces arcatures qu'on trouve aussi en Italie dans quelques églises du XIIIe siècle, et notamment au dôme d'Orviette; la tour est carrée, et la statue équestre de saint Quirin s'élève sur le dôme, pour désigner aux yeux l'ancienne destination de cette collégiale aristocratique.

Les édifices que je viens de signaler présentent, dans leur imposant ensemble, un système de construction parfaitement ordonné, et propre à produire toutes les impressions, depuis les plus simples et les plus austères jusqu'aux plus mêlées et aux plus fastueuses; le plein cintre, qui est le principe de ces monuments, y est traité de mille façons diverses qui devraient provoquer les méditations des artistes de notre temps. Le même élément a enfanté chez nous une architecture presque partout purement romane, qui a sans doute plus de simplicité et de naturel dans l'ordonnance, mais qui a aussi moins de science, moins de grandeur, moins de richesse que l'architecture byzantine, et qui surtout a eu moins de durée et de moins nombreux développements, ayant été, presque dès sa naissance, étouffée et vaincue par l'innovation de l'architecture ogivale. Celle-ci, qui parut dès la fin du XIe siècle chez les Normands, parmi lesquels l'architecture romane s'était aussi relevée dans les premières années du même siècle, ne s'avança jusqu'au Rhin, comme je l'ai montré, que vers le milieu du XIIIe siècle; encore ai-je fait voir qu'alors, dans la partie septentrionale de cette contrée, elle n'érigea que des monuments tout à fait exceptionnels, tandis que l'ancienne architecture byzantine continuait à y être généralement cultivée par les confréries des artistes nationaux.

Dans toutes les provinces du bas Rhin, il semble même que l'art nouveau de l'ogive n'a jamais pu se naturaliser, et qu'au XIIIᵉ siècle, quand elles cessèrent de cultiver l'architecture du plein cintre, elles perdirent le pouvoir d'édifier.

Il n'en fut point ainsi pour les provinces du haut Rhin. Là, à peu de distance de notre Champagne, des églises commencées dans le style byzantin furent achevées dans le style ogival; le plus célèbre de ces monuments amphibies est la cathédrale de Strasbourg, à propos de laquelle on fait chaque jour tant de belles phrases dénuées de sens. Si l'on en croyait les voyageurs qui ont appris l'architecture dans les romans de nos poëtes, cet édifice serait une de ces merveilles qui, coulées d'un seul jet par un artiste créateur, font une révolution subite dans l'histoire de l'art. Il offre, au contraire, aux regards une œuvre laborieuse, successive, essentiellement diverse, et dont les parties les plus admirées sont le produit et le signal de la décadence. Une première église, construite sous Clovis dans le même emplacement et achevée par Charlemagne, fut détruite par le feu du ciel, sous le règne de ce dernier prince en 807. Les bases de la cathédrale actuelle furent posées en 1015, par l'évêque Werner de Habsbourg; le chœur, qui remonte à l'époque de cette seconde fondation, et le dôme octogone suspendu sur la croisée, sont parmi les plus riches morceaux que le style néogrec ait produits, au XIᵉ siècle, sur les bords du Rhin. La nef, qui est courte, comme dans toutes les constructions bâties sous l'influence byzantine, ne vit ses ogives s'élever que dans la dernière partie du XIIIᵉ siècle. A peine elle était achevée en 1275; et c'est alors seulement que maître Ervin de Steinbach, dont on a fait une sorte d'artiste environné d'une majesté sacerdotale, entreprit la construction du portail et de la tour, que son fils et sa fille poursuivirent après lui, qu'ils laissèrent eux-mêmes inachevés, et qui ne furent menés au point où nous les voyons que dans le courant du XVᵉ siècle. Si on prend pour le plus sublime effort de l'art le pouvoir d'élever des constructions humaines jusqu'au milieu des nuages, et pour la perfection du style ogival le goût insensé des lignes verticales, on doit convenir que l'immense page dessinée par maître Ervin de Steinbach est une des plus belles choses qui soient sous le ciel. Mais il y aura toujours des esprits assez fermes pour maintenir au-dessus de ces artistes qui s'illustrent par les tours de force de la décadence, ceux qui conçoivent, dans leur simplicité mâle et féconde, les

formes essentielles destinées à servir, pendant des siècles, d'aliment au génie humain.

Sur la rive droite du Rhin, dans la capitale du Brisgaw, on voit un autre édifice gothique, renommé et remarquable, mais qui ne contrarie en rien les déductions que nous poursuivons ; je veux parler de la cathédrale de Fribourg. La ville où s'élève ce monument n'existait pas avant les premières années du XIIe siècle ; ce fut seulement en 1118 qu'elle fut fondée par les seigneurs du château voisin de Zœhringen, lesquels s'étaient agrandis au milieu des guerres du sacerdoce et de l'empire. L'église elle-même, commencée vers le milieu du même siècle, ne fut achevée que dans le courant du XIIIe siècle ; et encore au XIVe fit-on subir les modifications les plus graves au chœur, qui, comme l'annonce cette réparation même, devait porter primitivement les traces de l'art byzantin. Le frontispice, couronné par une seule flèche aussi haute que celle de Strasbourg, est la seule partie de l'édifice où le style gothique règne souverainement. C'est un des beaux morceaux de la fin du XIIIe siècle.

Alors la gloire de l'art ogival se propagea dans l'Allemagne méridionale, qui mit plus d'empressement à rivaliser avec le portail de Strasbourg et avec la flèche de Fribourg, que l'Allemagne septentrionale n'en avait apporté à imiter l'exemple donné par le dôme de Cologne. Au milieu du XIVe siècle, Ulm voulut avoir aussi son temple gothique, et commença sur un plan déjà classique l'édification de la belle cathédrale où nous avons étudié, dès l'abord, les linéaments généraux de l'art dont les Allemands étaient en possession à la fin du moyen âge. Par la Souabe, le gothique se répandit dans le bassin du Danube, d'où il remonta plus tard vers la Saxe. Mais avant de suivre son itinéraire dans ces lointaines contrées, je veux examiner encore, dans des provinces plus rapprochées, quelques monuments peu connus, où brille en toute sa grandeur le principe du plein cintre, qui est le caractère fondamental des véritables antiquités allemandes.

XXVI.

Bamberg.

Au nom de Bamberg, qui s'adoucit dans leur bouche, les Allemands sourient de bonheur et rêvent à leurs plus poétiques souvenirs. Sans doute leur imagination est flattée par l'heureuse situation de cette ville, qui, comme Wurtzbourg sa voisine, s'étend sur le penchant d'une colline verte, au bord d'une belle eau, en face d'une vaste plaine. Mais l'histoire, qui, dans ce tranquille pays, a conservé une grande autorité sur l'esprit des hommes, achève de consacrer les antiques cités de la Franconie. Là, assez loin de cette grande voie du Rhin, où le commerce amenait tant de bruit et de changement, de vieux évêchés, dotés royalement, entretenaient une cour lettrée et une civilisation élégamment oisive. Au dernier siècle, l'évêque de Wurtzbourg descendit de la colline où s'élevait son château féodal, pour se bâtir dans la plaine, avec les richesses accumulées par ses prédécesseurs, un palais qui ne le cède guère à Versailles pour la pompe et pour l'étendue. L'évêque de Bamberg demeura sur son sommet, où l'enchaînait un monument entouré de la vénération des peuples.

Il serait difficile de décrire l'impression que produit la vue de cette ville de Bamberg, où, sous les formes régulières des derniers siècles, persiste presque tout entière l'originalité des plans du moyen âge. Sur la Regniz, qui coule au pied du coteau, et qui sépare la ville haute de la ville basse, est jeté un pont, chargé, comme au XIII[e] siècle, de sa porte et de ses fortifications, orné, comme au XVIII[e], de fresques et de médaillons où les héros grecs et romains figurent avec le plus galant costume; dans la ville haute, au milieu des vergers, à côté d'un palais qui semble avoir voulu imiter les beautés modernes du Vatican, la vieille cathédrale élève jusqu'au ciel sa vaste nef romane et ses quatre clochers aigus.

Cette église, l'une des plus importantes pour l'étude de l'ancienne architecture des Allemands, fut fondée en 1004, par Henri II, le dernier empereur de la maison de Saxe. C'est ce prince qui, ayant

donné la ville de Bamberg en douaire à sa femme Cunégonde, y établit dans la même année un évêché et une cathédrale. En 1007, l'édifice était déjà fort avancé; il fut consacré en 1012, par le patriarche Jean d'Aquilée, assisté de 45 évêques. En 1020, il eut la visite du pape Benoît VIII; en 1024, il reçut la dépouille mortelle de son fondateur, et en 1040, celle de l'impératrice Cunégonde; il eut pour second évêque Suidger, comte de Maresleben et de Honburg qui, peu d'années après, fut élevé à la papauté sous le nom de Clément II, et qui, étant mort au bout de quelques mois, fut enterré dans la cathédrale, où l'on voit encore son tombeau. En 1081, sous l'évêque Rupert, le feu prit au monument, et n'en laissa subsister que les gros murs; l'évêque saint Othon en commença la reconstruction en 1110; mais des indulgences qui furent publiées en Allemagne prouvent qu'en 1274 il fut nécessaire de faire des réparations nouvelles et très-considérables. Que reste-t-il, dans l'édifice actuel, de chacune de ces époques? à laquelle appartient sa forme dominante? C'est ce qu'il sera, je crois, facile d'établir, grâce à nos précédentes recherches, et à quelques indications positives.

Le plan actuel de la cathédrale me paraît, malgré les formes postérieures auxquelles il a donné accès, remonter jusqu'au temps de la fondation et appartenir à cette architecture encore romane qu'on faisait au commencement du XIe siècle, avec l'aide des études et des exemples du Xe. En effet, on y remarque les deux apsides opposées, la croisée attachée à l'apside occidentale, deux entrées placées sous les clochers qui accompagnent l'apside orientale; au dedans, chaque travée du vaisseau est éclairée, comme dans les thermes antiques, par une seule fenêtre hautement percée au-dessus de deux arcades qui s'ouvrent sur les bas-côtés, et qui reposent sur des piliers carrés. Tel devait être le dessin primitif de la cathédrale de Mayence, avant que les dernières années du XIe siècle y introduisissent les coupoles dont on ne voit aucune trace dans l'église de Bamberg.

Mais si le plan originaire a été moins altéré à Bamberg qu'à Mayence, les détails des parties, quoique mieux fondus peut-être, y présentent un caractère moins ancien. L'apside orientale, au lieu de conserver la figure ronde et l'aspect austère des premiers temps, est polygonale, et élève au-dessus d'un premier entablement les cintres richement ornés par lesquels elle verse le jour à l'intérieur. Il est vrai que le pentagone de cette apside pourrait avoir été nécessité par les

conditions fondamentales du plan lui-même, dont les Allemands ont fait observer que le nombre cinq semblait être la base. Effectivement, on remarque que la nef est composée de trois travées, formant, avec les deux extrémités, cinq voûtes complètes, et qu'au dehors les quatre tours achevées, qui flanquent les quatre angles du vaisseau, jointes à celles dont la place est marquée sur la croisée, devraient parfaire le nombre de cinq flèches.

Si on pénètre dans ce grand temple, dont le plan et toutes les formes principales appartiennent à l'art roman, on aperçoit cependant que la ligne ogivale s'y montre presque partout. L'apside occidentale, qui offre aussi la figure du pentagone, et les clochers qui l'accompagnent, sont décorés dans le style ogival ; les arcades mêmes de la nef, quoique reposant sur des piliers carrés, quoique couronnées par une fenêtre cintrée, offrent la lancette aiguë de la première époque. Mais il ne saurait exister aucun doute sur l'époque où ces formes se sont introduites à Bamberg. Le biographe de saint Othon a pris soin d'avertir que c'est cet évêque qui, en 1110, a élevé dans l'apside orientale le chœur de Saint-George. Or ce chœur, qui a pris sans doute la place du baptistère primitif, est tout entier conçu dans le style byzantin le plus pur ; et si le plein cintre se conservait ainsi intact au commencement du XIIe siècle, dans la seconde édification du temple, il faut affirmer hardiment que les ogives qu'on voit aux autres parties datent de la troisième construction, c'est-à-dire de l'année 1274 ; et dans cette conclusion nous trouvons une nouvelle preuve qui montre, d'une manière indubitable, que c'est seulement dans la seconde moitié du XIIIe siècle que l'ogive se répandit en Allemagne.

L'apside du chœur de Saint-George, quoique pentagone à l'extérieur, présente à l'intérieur une configuration parfaitement ronde. Le soubassement qui supporte les fenêtres est, au dedans, orné de trèfles qui reposent sur des colonnes riches et diverses, cannelées, rubanées, contournées, coiffées d'un double chapiteau dans le style byzantin. La crypte sur laquelle le chœur est élevé offre des colonnes octogones et des nervures rondes qui me confirment dans l'idée qu'elle a été construite, comme lui, au XIIe siècle sur l'emplacement de l'ancien baptistère. Les deux clochers qui flanquent la face orientale paraissent appartenir, comme toutes ses autres parties, au commencement du XIIe siècle ; ils sont carrés, et ornés sur chacune de leurs

faces de fenêtres comprenant, sous un même cintre, tantôt deux cintres géminés, tantôt deux trèfles accouplés, quelquefois deux lancettes de la plus antique forme, produites par la nécessité même de la construction. L'étage le plus élevé de ces clochers, les ogives qui le décorent, la pointe qui le surmonte, sont d'une époque postérieure.

Le chœur de Saint-Pierre, placé en face de celui de Saint-George, à l'extrémité occidentale de la nef, est terminé par une autre apside polygonale au dedans comme au dehors, percée de fenêtres ogives qui sont encadrées dans des faisceaux de colonnes; les nervures, qui y sont multipliées, s'allient partout aux trèfles et aux autres ornements byzantins. Les deux clochers qui accompagnent ce chœur ressemblent beaucoup à ceux de la cathédrale de Reims; ils sont, comme eux, ornés, sur leurs quatre angles, de tourelles à jour, formées par trois étages de colonnades; le trèfle et l'ogive alternent dans les ouvertures des tourelles et des clochers. Cette partie de l'église porte évidemment la date des dernières années du XIIIe siècle. La croisée, dont les voûtes ogives rappellent le même siècle, appartient cependant, par la décoration romane de ses extrémités, à une époque antérieure. Tout le dehors des faces latérales, dessiné avec une élégante sobriété, parfaitement construit en belles pierres brunes, paraît aussi remonter au temps de la première édification.

Les arts accessoires ont laissé dans ce bel édifice des témoignages extrêmement précieux des premiers âges. C'est seulement dans quelques villes privilégiées du midi de la France, à Arles et à Toulouse, qu'on peut voir des sculptures byzantines capables de rivaliser avec celles de Bamberg. Toute l'église que je viens de décrire est pleine de morceaux où l'on peut suivre les curieux progrès du ciseau chrétien. Les figures qui ornent la clôture du chœur de Saint-George sont évidemment les plus anciennes; et encore celles qui sont placées sur la face méridionale sont-elles antérieures à celles du côté opposé. Les premières ont des corps délicats qui montrent l'art byzantin parvenu à sa seconde époque; mais même à ce point extrême elles conservent avec une admirable fidélité, dans leurs costumes orientaux, la noble simplicité de l'ajustement antique; sur leur physionomie le type juif est fortement empreint; leur barbe aiguë imite celle des statues étrusques; leurs lèvres émues semblent laisser éclater l'enthousiaste parole de leurs cœurs. Les sculptures de la face septen-

trionale trahissent dans leur art, à la fois plus grossier et plus compliqué, dans leurs draperies plus affectées, non moins que dans leurs types enlaidis, une véritable ère de décadence. Enfin, les statues appliquées aux piliers auxquels s'attache la clôture du chœur, marquent le suprême jour de cette école; par un effet que j'ai partout observé et qui est digne de la plus sérieuse considération, dernier terme de la sculpture antique, elles en rappellent littéralement l'origine. Je citerai parmi elles un ange qu'à sa perruque étagée, à son sourire accusé, à ses genoux infléchis, on prendrait pour une figure éginète.

A côté de ces sculptures encore antiques du XIIe siècle, on voit paraître, dans la cathédrale de Bamberg, les sculptures fines que l'art ogival façonnait déjà au XIIIe siècle, à l'imitation de la nature moderne. Celles-ci se montrent principalement à l'extérieur de l'édifice, sur trois des nombreuses portes qui y sont pratiquées. Un porche ouvert sur la face latérale du nord, soutenu par des colonnes cannelées à la manière des anciens, offre, dans ses cintres concentriques, des figures délicates semblables aux plus belles qu'il y ait dans le chœur de Saint-George; mais dans l'espace que ces cintres encadrent, au-dessus même de la porte, commencent à se produire les bas-reliefs du XIIIe siècle; enfin, en dehors même du porche, paraissent deux grandes figures où l'art du XIVe siècle se montre dans toute son élégance; l'une des deux, qu'on retrouve exactement la même au frontispice de la cathédrale de Strasbourg et au portail de Notre-Dame de Trèves, est douée d'une grâce merveilleuse qui brille dans ses proportions déliées, dans sa pose penchée, dans ses draperies sobres, et même, malgré le bandeau dont ses yeux sont couverts, dans sa figure exaltée par un sentiment tout religieux; c'est, je pense, une figure de la Foi. Des deux portes pratiquées sous les clochers de l'apside orientale, la première est décorée de petites sculptures byzantines; la seconde abrite, sous de riches dais, de grands personnages de l'époque ogivale, et entre autres deux statues nues d'Adam et d'Ève, qui, pour la grâce triste, approchent de ce que l'archaïsme grec a pu produire de plus délicat.

On trouve aussi dans l'intérieur de l'église de précieux restes de peintures, que M. Gœrtner a eu grand soin de conserver en restaurant cet édifice. On voit des traces de coloration dans les belles sculptures du chœur de Saint-George, lesquelles s'enlevaient vive-

ment sur des fonds d'or, au milieu de leurs compartiments cintrés. La clôture du chœur de Saint-Pierre porte dans ses trèfles, au lieu de reliefs, des figures peintes dont le style est si large et si antique, malgré sa rigidité, que je n'oserais décider si elles ont été exécutées au XIIIe siècle ou au XVIe. Les voûtes du même chœur ont retenu des ornements peints, dont les tons bruns et roses, et les entrelacs moresques accusent franchement le goût oriental. L'arc qui sépare ces voûtes de celles de la nef, et qu'on ne peut faire remonter au delà des dernières années du XIIIe siècle, est couvert de figures où l'antique style grec subsiste, sinon dans toute son élégance, au moins dans toute sa force ; c'est le dernier terme de cette belle peinture linéaire dont les vases étrusques passent pour offrir les plus anciens témoignages. Ce n'est pas la première fois que l'antiquité m'apparaît vivante encore presque à la veille du siècle qui a prétendu la tirer, après mille ans, du tombeau. Dans toutes les directions qu'embrasse le développement de l'esprit humain, elle avait conservé son empire presque absolu jusque dans le XIIe siècle ; au XIIIe elle fut un instant vaincue par le mouvement qui enfanta du même coup les langues modernes et l'art ogival ; mais dejà au XVe elle avait repris toute son autorité en Italie, et elle était sur le point de s'imposer à l'Europe entière plus fortement que jamais. La cathédrale de Bamberg, si curieuse à tant d'autres égards, si grande et si belle en elle-même, me semble se relever et s'embellir encore par cette éclatante démonstration de la solidarité ininterrompue du génie antique et du génie moderne.

XXVII.

Gelnhausen.

Entre Francfort et Fulde, aux confins de la Franconie et de la Wétéravie, les voyageurs traversent la petite ville de Gelnhausen, sans soupçonner qu'elle possède un des monuments les plus importants de l'Allemagne. La Rinz, qui va se jeter dans le Mein à quelques

lieues de là, coule au pied du coteau sur lequel l'église byzantine s'élève du milieu des maisons et des remparts de la cité. Dans une île de la rivière, sont entassées de vastes ruines, sur lesquelles les paysans ont bâti tout un village, et qui vont nous permettre de marquer avec une précision nouvelle le caractère de l'ancienne architecture allemande.

Ces ruines, imposantes par leur beauté autant que par leur étendue, sont les débris d'un palais que l'empereur Frédéric Barberousse avait érigé au milieu du XIIe siècle, et, selon toute probabilité, dans les premières années de son règne. Le charme d'une vallée agreste, et, s'il faut en croire les traditions indigènes, l'attrait d'une dame du lieu, déterminèrent le magnifique empereur à bâtir cette demeure. Le chanoine de Freising, qui a continué la chronique commencée par l'illustre évêque Othon, nous donne d'un palais de Barberousse une description qui ne saurait s'appliquer qu'à celui-ci. « Il l'a fait » construire, dit-il, en pierres rouges, et l'a orné avec prodigalité. » En effet, d'une part il l'a environné d'un rempart très-solide; de » l'autre, dans les eaux qui l'entourent comme d'un lac, il a ménagé » un vivier qui contient toute espèce de poissons et d'animaux, pour » le plaisir de la vue et du goût; il y a aussi un jardin contigu qui » nourrit une foule de cerfs et de chevreuils. La magnificence royale » et l'abondance incroyable de toutes choses disent assez ce qu'on y » a dépensé.» Quoiqu'il semble qu'en donnant ces détails le chroniqueur se soit plus souvenu des repas qu'on faisait à Gelnhausen que des formes que l'art y avait prises, cependant on retrouve dans son récit les traits principaux du monument impérial.

La pierre rouge a servi à bâtir presque tous les édifices qui ont été élevés en Allemagne, entre le XIe siècle et le XIIIe. Dans la cathédrale de Mayence, on la voit employée partout, excepté à l'apside du Xe siècle qui est en pierre noire; elle se fait remarquer dans la plupart des cathédrales byzantines du Rhin; elle se rencontre encore dans les cathédrales de Fribourg en Brisgaw et de Bâle, qui sont postérieures; elle persista même dans le château que les comtes palatins érigèrent sur la montagne de Heidelberg, et dont les ruines sont le plus considérable témoignage de la renaissance allemande. Je ne serais pas éloigné de croire qu'elle était destinée à rivaliser avec la chaude couleur de la brique dont sont formés les monuments romains. A Gelnhausen, la pierre rouge est disposée par assises énormes, avec ces

bossages bruts, entourés de rainures polies, que les Toscans empruntèrent aux Latins.

Le mur d'enceinte, qui suit la forme irrégulièrement circulaire de l'île, est entièrement fermé à l'orient, où la rivière se partage à ses pieds en deux fossés naturels qui pressent les deux flancs du château; c'est sans doute à l'extrémité occidentale de l'île qu'avaient été pratiquées la piscine et les volières dont le biographe veut parler. Le parc devait occuper la place des prairies qui sont au delà du fossé méridional.

Au dedans de l'enceinte, on distingue encore clairement, à l'angle sud-ouest, une grande tour carrée, signe de suzeraineté, lieu d'observation : au nord de la tour, une chapelle suspendue sur une double voie, et surmontée d'un misérable toit moderne ; sur le flanc septentrional de la cour que la chapelle borne au couchant, une immense salle impériale qui, quoique toute démantelée et tout ouverte, offre encore les traces très-apparentes d'une grande magnificence. Dans ces trois morceaux, qui sont peut-être les restes les plus curieux de l'architecture civile du moyen âge, le plein cintre règne partout sans altération, et le style byzantin, auquel il emprunte ses ornements, se déploie avec tout l'appareil de sa richesse et de sa force.

La tour et la chapelle, placées sur le même plan, marquaient sans doute, au couchant, l'extrémité des constructions. Des deux voies pratiquées sous la chapelle, une seule est ouverte, et servait probablement tout à la fois de porte et de vestibule aux parties intérieures du château ; l'autre est fermée, et, comme l'indique son nom de *messthor*, était sans doute un abri réservé aux marchands qui venaient vendre à la cour. Les pilastres qui soutiennent les arcs des voûtes de ces deux parties, romains par la base, ont de doubles chapiteaux byzantins, parfaitement appropriés au poids qu'ils supportent. La chapelle, qui est érigée au premier étage, et dont il serait difficile de restituer l'escalier, n'a pas conservé sa forme première ; indépendamment de la méchante converture qui lui a été donnée dans des temps rapprochés, elle a été presque tout entière remaniée plus anciennement. On voit encore en dehors les vestiges des grands arcs de ses fenêtres primitives, qui devaient répéter, au levant et au couchant, les deux ouvertures énergiques du rez-de-chaussée. Au lieu des deux fortes fenêtres du plan originaire, chacune des deux faces porte aujourd'hui trois petites fenêtres allongées. L'intérieur de la chapelle

n'a guère été plus respecté que l'extérieur. Les murs latéraux, composés de trois compartiments cintrés que séparent des pilastres, et qui sont tout à fait semblables aux anciennes constructions romaines, subsistent seuls pour indiquer que les voûtes qu'ils soutenaient retombaient au milieu de cette salle, sur des colonnes qui la partageaient en deux parties égales et pareilles à celles de l'étage inférieur. Ces chapelles, partagées par un rang de colonnes, se rapportent à la plus haute antiquité chrétienne, dont les traditions subsistaient ainsi en Allemagne encore intactes au milieu du XIIe siècle.

La grande salle impériale, qui occupe la face septentrionale de la cour intérieure, est la partie la plus intéressante, et heureusement la mieux conservée du château. Élevée à une assez grande hauteur au-dessus du niveau de la cour, elle était sans doute ornée d'un perron dont on n'aperçoit plus la trace, mais dont la nécessité est indiquée par les vestiges incontestables du plancher ; elle est tournée vers le midi, sur lequel s'ouvrent les riches arcades qui lui distribuaient la lumière, et la porte, encore plus magnifique, qui, placée en face du trône, devait servir aux cérémonies. Les arcades n'avaient, je le crois bien, aucune garniture propre à séparer l'air du dedans de celui du dehors ; par une conformité nouvelle avec les édifices antiques, elles laissaient le jour s'introduire librement à travers leurs colonnades ; mais au lieu d'être fermées, comme chez les Latins, par un seul rang de hautes colonnes toscanes, elles offrent deux rangs de fortes colonnettes recevant les retombées des cintres romains sur leurs doubles chapiteaux, ciselés et accouplés dans le style énergique et pompeux de Byzance. La grande porte, qui divise ces colonnades orientales en deux parties égales, et qui, élevant sa tête au niveau de leurs cintres, abaisse son seuil bien au-dessous du niveau de leurs socles, est couronnée par un superbe trèfle moresque qui met le comble à l'éclatante parure de cette face. Au dedans, vis-à-vis de la porte, sur le mur opposé aux colonnades, deux belles colonnes rubanées, flanquées de deux tabliers en pierre curieusement ciselés, soutiennent une console qui portait probablement le dais du trône. Le trône était placé entre les deux colonnes et adossé à une tenture ; les deux tabliers de pierre dispensaient sans doute de tendre le mur derrière les siéges des deux principaux dignitaires qui assistaient l'empereur. Cette admirable salle nous montre, parvenu à son dernier degré de transformation, le plan des basiliques dans lesquelles les empereurs romains tenaient

autrefois leurs audiences; sans s'y altérer, le plein cintre s'y est revêtu de tout le prestige de l'ornementation byzantine. L'appareil de la maçonnerie, la ligne fondamentale de la construction, appartiennent encore à la tradition latine; la disposition, les proportions, les sculptures se rattachent à l'école grecque. Deux bas-reliefs qu'on aperçoit dans la cour contrastent par leur grossièreté avec la perfection des ciselures; on y voit une main habituée à sculpter avec une merveilleuse finesse toutes sortes de fantaisies architectoniques, devenir impropre à tailler une ressemblance de la figure humaine. L'un de ces deux morceaux, autant qu'on peut en juger, représente un lion mettant la patte sur un agneau; l'autre, l'empereur qui brandit l'épée de la main droite et tient la croix de la gauche, tandis que deux hommes, vêtus à l'orientale, se prosternent devant lui.

L'église qui s'élève au penchant de la colline de Gelnhausen offre un modèle curieux et authentique de la suprême époque de l'art byzantin. On lit sur les plus anciennes parties de ses murs, qui étaient comme les pages de la chronique de la ville, cette inscription : ANNO DOMINI M.CCLXXIII FACTUS EST TERRÆ MOTUS, et cette autre : ANNO DOMINI M.CCC, AUDITA SUNT TONITRUS ET VIS FULGURIS. Ce tremblement de terre de 1273, ces coups de tonnerre de 1300, se rapportent sans doute au temps de la construction de l'édifice, qui serait ainsi postérieur d'un siècle au palais de Frédéric Barberousse. Le plan du monument, assez semblable à celui des Saints-Apôtres de Cologne, présente cependant, en ses détails, des lignes plus complexes. La tour qui est placée au bas de la nef, sur le frontispice, est carrée; mais la flèche qui s'élève sur le dôme est octogone, et ornée, sur chacune de ses huit faces, de trois trèfles inscrits dans un cintre; l'apside principale est pentagone, décorée, comme à Zinzig, de cinq petits frontons qui se rattachent à un comble commun; deux apsides accessoires, qui accompagnent la plus grande, et qui sont attachées aux deux travées de la croisée, sont surmontées de flèches très-minces et très-aiguës, qui suivent la forme octogone de leur base. L'abondance des trèfles et des roses semés dans les parties les plus anciennes de l'extérieur, les ogives survenues dans quelques parties qui semblent avoir été ajoutées presque immédiatement aux premières, montrent assez que cette construction est une des dernières où le principe byzantin ait été appliqué.

Au dedans on retrouve le même caractère : tandis que le plein

cintre règne dans les formes originaires des apsides accessoires et de quelques fenêtres, le trèfle est employé presque partout dans les ornementations, et l'ogive dans les élancements des voûtes et des arcades. La grande apside du chœur est décorée de deux étages de trèfles surmontés par de grandes fenêtres latines tendant à l'ogive, que couronne un diadème de roses, soutenu par de fines arcatures. Le jubé, qui peut être considéré comme le développement extrême des clôtures basses pratiquées primitivement au tour du chœur par les Byzantins, offre ici un singulier mélange de pleins cintres et d'ogives. Il y faut remarquer, ainsi que dans le chœur au milieu des ornements empruntés au genre purement symbolique, les chapiteaux des colonnes, où le feuillage naturel de l'art ogival commence à s'épanouir. Tous ces signes autorisent à placer à la fin du XIII[e] siècle la grande édification de ce monument byzantin.

Les sculptures y sont en grand nombre et y présentent le plus haut intérêt. Fidèles, pour la plupart, au style oriental, elles semblent flotter entre les souvenirs de l'art égyptien et ceux de l'art éginétique; l'énergie terrible du sentiment s'y joint à une rare finesse d'exécution; et tandis qu'on admire le costume antique qui jette sur leurs flancs ses plis presque intacts encore, on voit leurs yeux, oublieux de toutes les proportions, s'ouvrir démesurément comme pour se mieux pénétrer de la lumière nouvelle. Les figures les plus remarquables sont celles qui sont placées au-dessus des portes latérales de la croisée. Elles représentent, d'une part, au milieu des anges et des disciples, le Christ crucifié avec la robe byzantine; de l'autre, entourée de saintes, la Vierge assise et portant l'enfant qui tient déjà le livre et les deux doigts levés. Une porte plus vieille encore, encastrée dans un côté moderne de la nef, est ornée d'un bas-relief où l'on trouve le plus ancien style oriental, celui du fameux triptyque du baptême de Clovis, et d'un autre triptyque du musée de Berlin qui représente la résurrection de Lazare. Le Christ qui est sculpté sur cette porte, parmi les saints et les évêques, est un des plus beaux modèles de la grande figure divine qui a présidé aux destinées de l'art pendant la première époque du moyen âge. Les sculptures qui parent à l'intérieur la galerie du jubé appartiennent au contraire, par leur air naturel, à l'école ogivale qui a déterminé la seconde époque; elles représentent d'un côté les habitants du ciel, de l'autre les victimes de l'enfer, et, parmi celles-ci, la tête de saint Louis, soit que le hasard seul ait

7.

amené cette ressemblance, soit qu'un motif politique ait conduit le ciseau de l'artiste.

XXVIII.

Nuremberg.

Après avoir étudié le principe de l'art tudesque dans les pays où régnaient les princes de l'Église et ceux de la féodalité, il est temps d'examiner quelle fortune il eut dans les contrées où la bourgeoisie établit sa domination. Entre toutes les villes libres qui formaient, en Allemagne, autant de républiques indépendantes sous la protection de l'empereur, Nuremberg a toujours passé pour une des plus importantes et des plus industrieuses. De nos jours, son nom est devenu plus célèbre parmi les artistes qu'il ne l'a jamais été parmi les marchands du moyen âge; et en approchant de ses murs, je croyais, sur la foi commune, que j'allais pénétrer dans le sanctuaire le plus pur et le plus respecté de l'art chrétien. Les brumes qui rampaient doucement entre la terre et le ciel, les plaines de la Franconie vastes, vertes, coupées de loin en loin par des collines élégantes, les tours imposantes dont on découvrait le faîte, les pointes nombreuses des flèches, les angles aigus et pressés des toits ajoutaient à l'effet des récits que j'avais entendus; et doutant déjà des conclusions que j'avais tirées jusqu'alors de l'examen des monuments de l'Allemagne, je me figurais que l'architecture ogivale allait m'offrir, dans une vieille cité germanique, ses plus anciens et ses plus beaux chefs-d'œuvre. Mais, quelque envie que j'eusse de me trouver en défaut, je me vis bientôt forcé, non sans quelque désappointement, de persévérer dans toutes les idées que je m'étais faites jusqu'alors de l'élément original de l'art allemand.

La ville entière est comme un seul monument édifié d'âge en âge, et qui, pour être bien compris, veut être étudié dans l'ordre où il a été construit. Elle dut ses commencements au château qui la pro-

tége aujourd'hui du côté du nord, et qui, assis sur de hautes roches taillées à pic, fut certainement, dans le principe, une forteresse importante entre les mains des premiers gouvernements réguliers établis au milieu des forêts de l'Allemagne. Au pied de ce château, quelques maisons s'abritèrent d'abord; puis les constructions s'étendirent jusqu'au bord de la Pegnitz, tout autour de la paroisse de Saint-Sébald, centre de la vieille ville; puis elles passèrent la rivière pour s'étaler sur le coteau voisin, et former une ville nouvelle au centre de laquelle on bâtit la paroisse de Saint-Laurent, en ayant soin de répéter fidèlement les porches, la nef, le chœur, les clochers de Saint-Sébald, de manière à assimiler autant que possible les deux villes jumelles. Ce travail n'était achevé qu'au XVI[e] siècle, qui jeta autour de la cité une enceinte gigantesque de remparts, de tours rondes, de bastions, conservant encore, à la dernière époque, le caractère sphérique et vigoureux des constructions toutes romaines de la première.

Le château, par où je commencerai, ne paraît pas remonter au delà du X[e] siècle; il fut, à ce qu'on pense, fondé en 913 par Conrad I[er], le dernier empereur du sang de Charlemagne, celui dont le règne vit la féodalité allemande s'établir définitivement, et dont la mort livra le sceptre à la maison de Saxe. Ce prince a-t-il remué les immenses assises de pierre dont sont encore formés les gros murs du château, et qui semblent rivaliser de force et d'énormité avec les roches vives sur lesquelles elles s'appuient? Ce sont en quelque sorte les œuvres cyclopéennes du moyen âge; le caractère romain qu'on y voit empreint s'est répandu de là jusque dans les constructions des derniers temps.

De l'époque même de la fondation doit dater la chapelle actuelle du château. Elle a la forme carrée des premières églises que les Grecs construisirent sur le modèle des sanctuaires païens : quatre colonnes très-hautes, placées au milieu de cette salle, la divisent en trois travées égales, et soutiennent les retombées de neuf voûtes sans nervures; le chœur, placé à l'extrémité du plan de la chapelle fait, hors de lui, une saillie carrée, égale à l'espace qui se trouve compris entre les quatre colonnes; une tribune assez irrégulière, supportée par deux énormes piliers, s'ouvre sur les appartements intérieurs, en face du chœur. On m'a assuré qu'il y avait en Allemagne une église toute semblable, située sur les frontières de Bohême, dans cette pe-

tite ville d'Égra, où Charles-Quint et plus tard Wallenstein posèrent leur camp. A Nuremberg même on en voit une autre dans laquelle on a adapté, à la fin du XIVe siècle, l'ogive à la forme grecque ; celle-ci fut construite sous l'invocation de Notre-Dame, sur la place du Marché, en 1361, pendant le règne de l'empereur Charles IV, par les frères Schonhofer, deux illustres artistes de la ville. A la fin du XVe siècle elle a été décorée par Adam Kraft d'une charmante petite tour sculptée, qui forme actuellement son frontispice, et de plusieurs hauts-reliefs répandus au dedans et au dehors. Ce monument, moitié grec et moitié gothique, est une des plus charmantes singularités d'un lieu où elles abondent.

Frédéric Barberousse donna une grande étendue à l'ancien château qui, après avoir longtemps abrité les empereurs saxons, ne suffisait plus aux goûts fastueux d'un Hohenstaufen ; mais on ne saurait distinguer dans les constructions présentes celles qui datent de ce prince. Les appartements n'offrent aucun renseignement curieux sur l'architecture des siècles passés ; au dehors ils présentent une masse irrégulière où sont irrégulièrement percées des fenêtres ordinaires ; au-dedans on trouve quelques vieilles peintures byzantines et gothiques. La vue qu'on a du haut de ces salles est leur plus bel ornement ; elle s'étend au midi, par-dessus les toits et les tours de la ville, sur une immense plaine semée de petits bois de pins.

En descendant de ce château, où l'art du moyen âge se confond avec les anciennes formes romaines et grecques, il se faut arrêter à la paroisse de Saint-Sébald. C'est une petite église dans laquelle on remarque les traces de deux époques bien diverses de construction. A la première époque appartiennent la nef et l'apside destinée au baptistère ; toutes deux sont bâties dans le style byzantin ; mais les archéologues du pays, qui les disent filles de la belle cathédrale de Bamberg, mériteraient qu'on les condamnât à porter pendant toute leur vie le poids des lourds piliers qui en soutiennent les voûtes. Étroite, courte, barbare, chargée plutôt qu'ornée de tribunes dont le cintre est grossièrement coupé en deux ogives basses et informes, la nef semble être un vivant témoignage du peu de succès avec lequel la bourgeoisie du moyen âge s'efforçait d'imiter les constructions de l'aristocratie. Cette partie de l'église, qu'on ne saurait faire remonter au delà du XIIe siècle, aboutit à un chœur qui date de la fin du XVe siècle ; là on trouve l'excès contraire à celui qui déparait la nef ; l'ogive,

tout à l'heure, opprimée par la barbarie, est, maintenant, déformée par la décadence; les tribunes, qui là-bas avaient le tort d'offrir un aspect sauvage, ont ici celui de disparaître. Les piliers s'élèvent, isolés, du pavé au faîte, décorés seulement, sur les arêtes de leurs moulures évidées, par des nervures qui se prolongent jusque dans la voûte et qui s'y enlacent comme les mailles d'un lourd réseau de pierre; les bas côtés deviennent aussi hauts que le sanctuaire qu'ils entourent, et une seule fenêtre ogive en mesure toute la hauteur. C'est cette extrémité de l'art ogival qu'on prend en Allemagne pour sa plus pure fleur.

La décoration que les artistes du XVI[e] siècle ont faite à ce monument en est sans contredit la partie la plus remarquable. Les reliefs d'Adam Kraft, le fameux tombeau de saint Sébald par Pierre Vischer, sont des morceaux dignes d'admiration; mais je ne m'y arrêterai point encore, et, selon ma coutume, avant d'examiner les productions des arts accessoires, je vais continuer à chercher dans les ouvrages de l'architecture le caractère du principe fondamental de l'art allemand.

Le château marque l'origine de la ville; l'église de Saint-Sébald, le commencement de sa liberté; l'église de Saint-Laurent, le développement de sa richesse. A la fin du XIII[e] siècle, en 1278, lorsque la bourgeoisie de Nuremberg jetait les fondements de ce dernier édifice, elle arrivait rapidement au comble de sa prospérité; et comme le style ogival s'introduisait, vers le même temps, au delà du Rhin, elle voulut associer sa jeune fortune à cet art naissant; cependant, fidèle à ses premiers souvenirs, elle répéta autant que possible, dans la paroisse nouvelle, le plan et les dispositions principales de l'ancienne. La nef de Saint-Laurent affecta la forme ogivale; mais, par son étroitesse, par l'abaissement des bas côtés, par la gravité des petites fenêtres qui surmontent les arcades, elle conserva un aspect austère qui, de Saint-Sébald, semble imiter le style pesant. Les deux flèches qui accompagnent le portail furent faites égales en hauteur et pareilles en apparence à celles de Saint-Sébald, l'une en métal vert natté d'or, l'autre en métal blanc; enfin le chœur construit, à la fin du XV[e] siècle, sans doute pour la seconde fois, fut fait, comme celui de Saint-Sébald, plus large que la nef, aussi élevé dans les bas côtés que dans le sanctuaire, et soutenu par des piliers isolés dont les nervures s'entrelacent dans la voûte en caissons gothiques. Le frontispice est la partie dans

laquelle les deux monuments diffèrent le plus ; car, au lieu de l'apside close que présente Saint-Sébald, on voit à Saint-Laurent un beau portail dans le style ogival. Une seule entrée y est percée sous une grande ogive dont les zones supérieures sont remplies de sculptures. La rose qui surmonte la porte a des ornements composés de fenêtres ogives géminées qui se succèdent en sens inverse, et qui sont encore mêlées de petites roses. Les deux tours qui encadrent la porte sont carrées, percées de rares fenêtres, et décorées, dans leur extrémité, d'une sorte de treillage de pierre, qu'on rencontre souvent en Allemagne, et notamment à l'église de Saint-Étienne, bâtie à Bamberg à la fin du moyen âge. La complication de ces ornements, de ceux de la rose, de ceux de la voûte du chœur, offre je ne sais quelle physionomie à la fois riche et lourde qui marque les derniers progrès des Allemands dans la carrière des arts. Je vous montrerai plus tard le même caractère dans les morceaux dont la sculpture a enrichi l'église Saint-Laurent, dans le célèbre tabernacle d'Adam Kraft, dans le pendentif de Veit Stofs, dans les figures anonymes du portail.

Les deux villes groupées autour des deux paroisses principales, sur deux collines opposées que séparent les branches divisées de la Pegnitz, durent avoir deux enceintes particulières dont on reconnaît encore la place en jetant les yeux sur une carte de la cité actuelle, et que le rempart du XVIe siècle a toutes deux enfermées dans ses vastes flancs. Dans la première enceinte, au nord de la Pegnitz, était la ville du XIIe siècle ; dans la seconde, au midi de la rivière, était la ville du XIIIe siècle. La première devrait présenter surtout des maisons byzantines, la seconde des habitations gothiques, si Nuremberg avait eu, comme on dit, la fortune d'inscrire dans ses monuments les grands principes qui ont présidé au développement de l'architecture du moyen âge. Mais il faut singulièrement se défier des mensonges de l'admiration vulgaire. La ville a sans doute une physionomie curieuse et peut-être unique ; elle semble avoir été construite au hasard par le génie peu régulier de la bourgeoisie ; les maisons n'observent aucun alignement, et, outre les saillies que chacune d'elles projette sur la rue, elles font toutes des saillies les unes sur les autres, de manière à se distinguer entre elles et à se rendre indépendantes autant qu'il est possible. La pente continuelle du terrain, l'embranchement incessant des rues qui se coupent sous les angles les plus variés, les bras divers de la Pegnitz, qui vont sans cesse en se séparant et en se rejoignant

d'une manière inattendue, les avances originales que les maisons font dans l'eau, les pignons bizarres qu'elles élèvent à la rencontre des rues, les encoignures (*ecke*) qui pendent sur les façades, les immenses toits rouges, percés de plusieurs étages de lucarnes, offrent sans doute un aspect original et imprévu qui contraste fortement avec toutes les capitales de l'Allemagne, tirées au cordeau par les princes du dernier siècle. Mais dans tout ce désordre piquant, on ne rencontre pas une maison qui date du XIVe siècle, et à peine en trouve-t-on quelques-unes qui ont gardé la façade du XVe. Il y a certainement plus de vieilles demeures à Metz et à Beauvais que dans la ville impériale de la Franconie. Sur tous les pignons qui la décorent je n'ai pas distingué une seule ogive ; les plus anciennes habitations ont des fenêtres carrées et encadrées de filets ; il n'en est guère que deux qui aient conservé des créneaux et quelques ouvertures ogivales ; l'une des deux, située en face de Saint-Laurent, est la demeure des comtes de Nassau, et semble indiquer que les créneaux et les ogives étaient, même dans cette ville industrieuse, une sorte de marque réservée à l'aristocratie.

Si les lignes caractéristiques de l'art du moyen âge ont été effacées à Nuremberg, il faut reconnaître que les habitudes générales de cette grande et curieuse époque y sont encore clairement indiquées dans les édifices. La maison du peuple s'y montre, comme dans le vieux temps, faite de bois, et portant devant chaque étage, sous la vaste protection du toit commun, ses grands balcons couverts, espèce d'avant-scène du foyer domestique. Ce sont ces commodes balcons que le riche a remplacés par les encoignures saillantes, dans lesquelles les femmes accomplissent agréablement leurs travaux, tout à la fois suspendues en dehors de la maison, et renfermées cependant en son sein. L'appareil de l'existence privée se traduit avec cette naïveté dans toutes les parties de la façade, et fournit à l'art les motifs les plus variés et les plus charmants : au rez-de-chaussée, la porte d'entrée, une fenêtre haute qui éclaire le vestibule sans le trahir, une porte basse pour le service des parties inférieures ; au premier étage, l'appartement commun, qu'on reconnaît à son encoignure saillante, ayant trois points de vue différents ; aux étages supérieurs, les pièces destinées à l'usage de chacun ; dans le toit, la lucarne maîtresse, dont la grue, curieusement sculptée, est le signe de la propriété agricole dont elle attend les produits. On peut juger de l'ancienne prospérité de la ville par le grand nombre des étages et des fenêtres ; on sent

qu'il y a eu là autrefois, comme aujourd'hui dans nos capitales, un énorme entassement d'individus. Cependant nulle part de pa'ais; les plus importantes habitations ne sont encore que des maisons de marchands; mais ces marchands du moyen âge ne devaient point ressembler à ceux de notre époque. L'absence de boutiques qu'on observe ordinairement dans leurs demeures ferait croire qu'ils n'exposaient point tant leurs marchandises aux regards; artistes, artisans, négociants travaillaient dans leurs encoignures, et les enseignes dont la sculpture décorait leurs portes, et qui avaient ainsi une nécessité, étaient toute la montre qu'ils faisaient. De la sorte ces bourgeois élevaient leurs édifices privés, où la pierre remplaçait peu à peu le bois, où les étages s'élevaient et les toits s'agrandissaient insensiblement, mais où se témoignait un dédain à peu près égal pour le plein cintre des anciens édifices religieux, et pour l'ogive des bâtiments plus modernes de la féodalité.

Lorsque la renaissance survint, elle ne rencontra point parmi eux un meilleur accueil que celui qu'y avaient reçu les formes précédentes de l'art. Il ne se présenta pas un homme capable de faire dans l'architecture privée la révolution qu'Albrecht Duerer accomplit dans la peinture, et Pierre Vischer dans la sculpture. Les maisons du XVI[e] siècle, qui sont les plus nombreuses à Nuremberg, se distinguent par le plein cintre, qui remplace le carré des anciennes fenêtres. Basse, lourde, mal formée dans la plupart des édifices, cette courbe n'atteint quelque élégance que dans certaines maisons où l'on trouve aussi par intervalles des fenêtres carrées surmontées de frontons grecs. Mais ces constructions mêmes n'ont point su s'élever jusqu'au sentiment des ordres; les plus somptueuses ont adopté la colonne, sans pouvoir lui donner ni proportions, ni chapiteaux; elles la font monter d'un seul jet du sol jusqu'au faîte, et la mettent au hasard dans les pignons à la place des dentelures capricieuses de l'époque antérieure. On dirait que ce n'est qu'à la fin du XVII[e] siècle que les architectes nurembergeois sont parvenus à comprendre le rhythme des ordres antiques; mais ils l'abordent au moment de sa décadence, et font leur renaissance à l'époque du Borromini et dans son style exécrable. Alors fut élevé, avec toute la pesanteur du génie local, l'hôtel de ville de Nuremberg; et c'est encore plus tard, au milieu du XVIII[e] siècle, que furent dessinées, avec toutes les rocailles du temps de la Pompadour, la plupart de ces encoignures où nous

voyions tout à l'heure un signe des constructions sincères du moyen âge. Les intérieurs ne démentent en rien ce que les dehors annoncent. Les plus vieilles boiseries datent du xvi[e] siècle, et ce n'est que dans celles du xvii[e] qu'on voit apparaître le sentiment des proportions et du rhythme. Les habitants de cette ville, dont l'architecture toute d'aventure et de naïveté n'a pu s'assujettir à aucun des principes généraux adoptés par les artistes chrétiens, sont cependant possédés d'une manie furieuse qui leur fait regarder la ligne ogivale comme l'élément de leur art national. Depuis quelques années, ils sèment les ogives dans leurs façades, et en mettent jusque dans les lucarnes de leurs toits; de telle sorte que, dans dix ans, si vous traversiez Nuremberg, vous pourriez bien y voir l'ogive partout, et m'accuser d'avoir surpris votre bonne foi.

Mais qu'ai-je besoin de m'appliquer à vous décrire cette cité? Souvent vous en avez eu sous les yeux une image fidèle dans ces jouets qu'on met entre les mains des enfants et avec lesquels ils construisent une ville au gré de leurs caprices. Regardez, dans leurs jeux, ces maisons dont les faces sont peintes en jaune, les fenêtres en vert, le toit en rouge, dont les petites masses cubiques sont toutes indépendantes les unes des autres; de jeunes mains en tracent les alignements d'une manière assez gauche, et les entourent d'un rideau de pins à la chevelure courte et crépue. Ce sont les fabriques mêmes de Nuremberg qui répandent en tous lieux cette imitation de ses demeures et de sa campagne. Peut-être pourrait-on en montrer un modèle encore plus exact dans ces morceaux de bois qu'un pâtre industrieux sculpte avec un couteau grossier, tout en surveillant son troupeau, et au moyen desquels il parvient à produire quelque chef-d'œuvre où manque le sentiment de l'art, mais où l'artifice et la délicatesse sont poussés au suprême degré. Ainsi est façonnée sans règle, ainsi est ornée avec une subtilité ingénieuse, la perle de la Franconie. Si le goût de l'architecture y fait défaut, la passion du relief y éclate; à tout instant le regard joue sur des profils curieux, qui semblent avoir été découpés par le ciseau; les places, les carrefours, les ponts, les maisons, tout a reçu je ne sais quelles inflexions diverses et originales, et une multitude de statues gothiques vous saluent au passage du haut des balcons.

L'orfévrerie, et tous les arts qui consistent, comme elle, à modeler de riches saillies, ont fait au moyen âge la gloire de Nuremberg et

lui ont donné sa parure. La belle fontaine (*Schœn Brunnen*) qui orne la place du Marché, construite de 1355 à 1361 par George Ruprecht et Sébald Schonhofer, nous donne une idée de la perfection à laquelle la joaillerie avait pu parvenir dans cette ville au milieu du XIVe siècle. C'est une grande pointe gothique, dont les ogives sont ornées des statuettes des sept électeurs et des héros de l'ancienne Germanie; parmi ces figures il en est de remarquables par leur air de sombre et jeune énergie; les légères découpures dans lesquelles elles sont encadrées sont aussi du travail le plus minutieux : seulement on ne voit pas en quoi la forme générale à laquelle tous ces détails sont assujettis convient plus à une fontaine qu'à un tombeau. Les sculptures qui ornent la façade de l'église de Saint-Laurent ont conservé plus fidèlement encore, à ce qu'il semble, le caractère de l'école primitive de Nuremberg; elles n'ont pas la grande élégance de nos gothiques; elles se contournent en affectant les mouvements de la nature, et offrent un aspect grave et mystérieux dont les têtes peintes par Albrecht Duerer semblent avoir atteint l'idéal.

Adam Kraft marque le second âge de la sculpture nurembergeoise; il s'approche de la nature avec plus de vérité que ses prédécesseurs, avec moins de science que ceux qui lui succéderont, en sorte que son talent est caractérisé par une espèce de grâce bourgeoise un peu épaisse, où le sentiment supplée à l'esprit. Ce bon homme, à la large figure, au front triste, commença sans doute par sculpter des triptyques de bois doré comme on en voit en grand nombre dans les églises de sa ville; on montre encore des enseignes dues à son ciseau. On remarque sur les murs extérieurs de Saint-Sébald quelques bons ouvrages de sa main, et entre autres une grande passion de l'année 1492, dont les figures heureusement groupées sont douées d'expressions touchantes. Un patricien de Nuremberg, Martin Kœtzel, ayant fait le voyage de la terre sainte pour estimer la distance qu'il y avait de la maison de Pilate au Golgotha, mesura, au retour, une distance pareille à partir de sa maison jusqu'au cimetière de Saint-Jean, et sur cette voie fit exécuter par Adam Kraft des stations dont quelques-unes ont conservé un caractère particulièrement naïf et tendre. L'œuvre la plus admirée que cet artiste ait exécutée dans sa ville est un morceau qu'on appelle la Maison Sacramentelle ou le Tabernacle de Saint-Laurent. Déjà je vous ai décrit le tabernacle dont la même main a orné la cathédrale d'Ulm;

dans celui-ci, qui me paraît plus ancien, le sculpteur est demeuré plus fidèle à la tradition des pures lignes gothiques; dans le monument de Nuremberg, qui date de 1506, il semble avoir voulu épuiser toutes les richesses que l'imitation des formes naturelles a permis d'accumuler dans les dernières productions de l'époque ogivale. En effet, adossé à un pilier du chœur, le Tabernacle de Saint-Laurent ressemble moins à une œuvre d'art qu'à une plante grimpante qui aurait sa racine dans le parvis, et qui, rencontrant un appui, s'élancerait jusqu'à la voûte en dessinant dans son essor les figures les plus capricieuses. Cependant, en y regardant fort attentivement, on finit par découvrir un plan fixe à travers le luxe de cette parure désordonnée; alors on distingue d'abord une galerie à jour supportée par trois grosses figures agenouillées, dont l'une passe pour être le portrait de l'auteur lui-même; au-dessus de la galerie, le tabernacle carré avec quatre saints aux angles; au-dessus du tabernacle, qui forme comme le rez-de-chaussée, une espèce d'entre-sol composé de petites sculptures disposées en trois tableaux de façon à représenter des scènes de la Passion; puis un premier étage composé de tiges végétales recourbées, embrouillées, entortillées de toutes les manières, qui supportent la foule des Juifs assemblée devant le Christ, au pied du tribunal de Pilate; puis un second étage plus simple où Jésus crucifié est entouré de la Vierge, de Madeleine et de saint Jean; enfin un troisième étage, portant une figure seule, couverte par une pointe qui s'enroule en forme de crosse sous la nervure de la voûte. Tout ce monument est comme une grande pièce d'orfévrerie allemande, façonnée avec un goût splendide et équivoque, et traduite en pierre avec une admirable souplesse. C'est en effet un des caractères particuliers d'Adam Kraft d'amollir en quelque sorte le grès non-seulement par les expressions qu'il lui donne, mais par la facilité coulante et pourtant toujours un peu lourde des inflexions auxquelles il le soumet.

Pierre Vischer était un fondeur qui fit succéder aux naïves sculptures d'Adam Kraft des figures empreintes de la science et du style de la renaissance, qu'il avait sans aucun doute étudiée en Italie. Son principal ouvrage est le beau tombeau qu'il a fondu en bronze, avec l'aide de ses cinq fils, dans les années 1506-1519, et qu'il a placé au milieu du chœur de l'ancienne paroisse. Ce tombeau, de moyenne dimension, est comme une sorte de cage dont les minces et brunes

colonnettes enferment et font admirablement valoir la châsse de saint Sébald, toute couverte de lames d'or et d'argent. Les pieds du monument, formés par d'énormes escargots et chargés de figures d'enfants qui jouent avec des insectes, son toit surmonté de constructions architectoniques et de clochetons byzantins, les colonnettes qui joignent la base au faîte, sont d'un goût tout à fait allemand ; on retrouve encore le même caractère dans les figures d'enfants jouant avec des chiens, qui ornent la console de la châsse, dans les bas-reliefs qui en entourent le socle et qui représentent les miracles attribués à saint Sébald, dans le portrait du saint portant son église sur sa main, dans celui que Pierre Vischer a fait de lui-même. Mais les douze statues d'apôtres qui sont adossées aux colonnes, à la hauteur de l'entablement de la châsse, ont des têtes et des draperies qu'on peut comparer aux plus beaux morceaux que l'imitation des anciens ait inspirés au génie moderne ; les sirènes qui soutiennent les candélabres aux quatre angles affectent les formes allongées et fuyantes que, quelques années après, le Primatice naturalisa en France ; les figures nues qui sont assises au pied des colonnes semblent posées par Michel-Ange, et celles qui en couronnent le faîte ont le costume et la tournure des œuvres les plus élégantes que Florence ait produites à la fin du XIVe siècle. Ce chef-d'œuvre, qui n'a point son pareil parmi toutes les sculptures allemandes, ne peut être comparé qu'aux pages les plus complexes et les plus élevées d'Albrecht Duerer. L'exécution, quoique faite sur de petites proportions, est tout à fait monumentale ; elle est à la vérité inégale, comme ayant été laissée à diverses mains ; mais les attitudes, où l'on sent la direction suprême du maître, sont partout d'une grande beauté.

Les ouvrages de Pierre Vischer ne sont point très-abondants en Allemagne. A Nuremberg même, on trouve la trace de son talent sur quelques tombes du cimetière Saint-Jean, dans une curieuse statuette d'Apollon Sagittaire qui décore le rez-de-chaussée du musée, et dans un magnifique médaillon de bronze qu'on voit derrière l'autel de l'église de Sainte-Égide ; le pendant de ce dernier morceau est enchâssé dans un pilier du cloître de Saint-Emmeran à Ratisbonne. On voit sous le porche de la cathédrale de Magdebourg un tombeau en bronze de l'archevêque Ernest de Saxe, qui est signé par Pierre Vischer, et qui est daté de l'année 1495 ; l'archevêque est couché, au milieu des ornements les plus fleuris que l'école gothique ait produits, sur une tombe dont les deux grandes faces portent les douze figures

d'apôtres que l'auteur exécuta plus tard pour la châsse de saint Sébald, en y ajoutant du nerf et du style. Le fondeur nurembergeois a coulé, vers la même époque, une autre tombe pour un évêque de Merseboug enterré dans sa cathédrale. On remarque à Berlin, dans l'église de la cour, la tombe de l'électeur Joachim I[er], fondue dans le style gothique, et signée, avec la date de 1530, par Jean Vischer, qui était sans doute un des cinq fils de Pierre.

Parmi les élèves de Vischer se fit remarquer Pancras Labenwolf, qui a orné la fontaine du marché aux fruits de la statuette connue sous le nom de l'*Homme aux oies,* où le caractère allemand est conservé avec goût. De la même école sortit un peu plus tard George Wurzelbauer, qui, dans l'année 1580, a coulé une jolie fontaine en bronze à côté de l'église Saint-Laurent. Dans ce monument, six femmes, représentant six vertus et versant de l'eau par les mamelles, sont debout sur une conque, au-dessous de laquelle six enfants tiennent sur leur bouche des trompettes d'où l'eau découle également. Ces figures sont de très-petite dimension ; les nombreux filets d'eau qu'elles jettent sont très-minces, et forment un réseau de petites lignes maigres qui enveloppent comme d'un tissu gothique des figurines tourmentées par la renaissance.

Cette renaissance allemande dont Pierre Vischer est le héros a encore produit Veit Stofs, qui a surtout sculpté le bois, qui a ciselé sur cette matière, dans une guirlande à jour suspendue à la voûte de Saint-Laurent, une belle Salutation angélique, et dont quelques médaillons ont été recueillis dans le musée par les soins de son habile directeur, M. Reindel. Parmi les joailliers qui appartiennent à la même époque et qui partagèrent le même goût, on ne peut se dispenser de citer Wenzel Jamnister, auteur d'un magnifique service de table qu'on peut admirer dans la précieuse collection de la famille Merkel.

Pierre Vischer, ses élèves, ses imitateurs, mêlèrent à un sentiment confus de l'ordre et de la noblesse antiques le sentiment de l'imitation naturelle qui avait été développé par l'époque ogivale ; ils se distinguèrent, par une certaine énergie savante et riche, de l'école qu'Adam Kraft avait marquée par sa douceur naïve et pourtant fleurie ; mais ils se tinrent étroitement unis à leurs prédécesseurs, en continuant, comme eux, à reproduire le type un peu obèse du marchand nurembergeois. Ces bons ciseleurs allemands avaient beau visiter les élé-

gantes villes de l'Italie et se repaître des immortelles figures que la pure grâce antique venait d'y produire, ils ne pouvaient effacer l'empreinte qu'avait laissée au fond de leurs âmes, en leurs premières années, le lent et épais génie de la bourgeoisie indigène. Quelques-uns d'entre eux, comme Albrecht Duerer et Pierre Vischer, dans leurs meilleurs moments, parvenaient à tourner au tragique cette figure ronde et empâtée qui renaissait sans cesse et malgré eux sous leur crayon et sous leur ciseau ; alors ils lui prêtaient je ne sais quoi de sombre et de fatalement prédestiné, qu'on lit aussi sur le front douteux des créations de Shakspeare. Mais à part ces rares essors qui emportaient la tristesse germanique au-dessus des régions inférieures du monde visible, les écoles de sculpture et de peinture qui fleurirent en Franconie ne connurent point l'idéal, et elles furent condamnées à reproduire sans cesse, tantôt avec une paresseuse mollesse, tantôt avec une vigueur affectée, l'expression commune d'une société toute mercantile. Ah! s'il est des hommes qui rêvent pour notre pays un gouvernement dont la bourgeoisie serait l'agent unique, puissent-ils visiter Nuremberg et comprendre les enseignements que l'art y donne!

XXIX.

Ratisbonne.

En Allemagne, comme dans les autres pays de l'Europe, le moyen âge a successivement exalté trois puissances, le clergé, la noblesse, la bourgeoisie, qui, après avoir marqué trois haltes distinctes dans la marche des nations, sont venues se ranger et se confondre, au seuil des temps modernes, dans l'unité des monarchies. Chacune de ces dominations, chacune de ces époques a laissé des édifices empreints d'un caractère particulier. Nuremberg a l'aspect divers, curieux, industrieusement orné, que devaient lui donner le troisième pouvoir et la troisième ère. Au sein de l'antique cité de Ratisbonne, abandonnée depuis longtemps à sa solitude et à son silence, les deux pré-

mières puissances, les deux premiers âges respirent encore dans des monuments intacts et ignorés.

Bâtie sur la rive méridionale du Danube, cette ville a emprunté son nom tudesque de Regensburg à la Regenz, qui débouche, à la vue de ses remparts, dans la rive septentrionale du fleuve. Le nom de *Regina Castra*, qu'elle prend dans les anciennes géographies, a-t-il reproduit ou formé celui de cette rivière? Ratisbonne est, à ce qu'il paraît, un mot façonné au VIII[e] siècle, par les princes carlovingiens, qui avaient donné une nouvelle existence à l'ancienne colonie romaine, et qui sans doute y avaient jeté un pont de bateaux (*rates ponere*) à la place où l'on construisit en 1146 le seul pont de pierre que porte encore le Danube.

Les Germains, au temps où Tacite a décrit leurs mœurs, étaient contenus au delà du Rhin et du Danube; et Rome, maîtresse absolue en deçà de ces fleuves, avait fait, sur leur rive, des établissements destinés à devenir, au bout de quelque temps, les principales villes des peuples contre lesquels elle les avait fortifiés. Deux provinces gardaient la rive gauche du Rhin : la Germanie supérieure au midi, la Germanie inférieure au nord. Deux provinces défendaient la rive droite du Danube : la Rhétie au couchant, le Norique au levant. Comme Mayence sur le Rhin, Ratisbonne était sur le Danube le point le plus avancé que les Romains eussent muni dans la plus lointaine anse du fleuve. Mais l'importance qu'avait Mayence, vieille ville gauloise, devenue le centre de la Germanie supérieure, ne dut point échoir d'abord à Ratisbonne, camp jeté, peut-être par Tibère, à l'extrémité de cette immense province de Rhétie qui comptait dans les Grisons, dans le Tyrol, dans le pays d'Augsbourg, tant de villes déjà anciennes et considérables. On peut se faire une idée étrange et fidèle du désordre où tout ce pays ne tarda point à tomber, par la vie de saint Severin, Italien qui vint, au nom de la religion, s'établir médiateur et prophète entre les populations germaniques et les populations latines, et qui, lorsque celles-ci, forcées de céder, retraversèrent les monts sous la conduite d'Odoacre, fut rapporté mort en sa patrie sur les épaules de ces Romains auxquels Rome se soumit comme à des barbares.

Lorsque les Romains se furent repliés en Italie, Ratisbonne vit commencer sa prospérité. Elle devint la principale résidence des Bavarois qui, sous la tutelle des rois de la France austrasienne, occu-

pèrent la Rhétie et le Norique, et qui, poursuivant une distinction continuée jusqu'à nous, y séparèrent la Bavière occidentale de l'orientale, à peu près aux mêmes lieux où sont encore marquées les limites de la Bavière et de l'Autriche. Les chefs bavarois avaient reçu le gouvernement de ces provinces pour les défendre contre les incursions des Slaves, qui ne cessèrent de les dévaster qu'au XIIIe siècle. Tandis qu'ils contenaient les barbares par leurs armes, des missions parties de France venaient soutenir leur entreprise par la propagation du christianisme, qui avait presque entièrement disparu du milieu de leurs peuples. Au commencement du VIIe siècle, sous le règne de Sigebert III, roi d'Austrasie, saint Emmeran de Poitiers arriva sur les bords du Danube, et après y avoir prêché quelque temps, avec la faveur du duc Théodon, au milieu d'une foule où les idolâtres étaient en majorité, fut mis à mort en 652 pour une faute dont il est difficile de décider s'il fut l'auteur ou seulement le confident. A la fin du même siècle, sous Childebert, roi d'Austrasie, saint Rupert, noble franc, évêque de Worms, ayant été chassé de son siége par les infidèles, s'avança vers la Bavière, où presque tout était retombé dans l'idolâtrie, et avant de se fixer à Salzbourg, il baptisa à Ratisbonne, en 697, Théodon duc des Boïares. On trouve qu'à la même date, le même duc fit rapporter dans la ville les os de saint Emmeran, qui avait été tué à Aschaim, et les ensevelit dans l'église de Saint-George, à laquelle il ajouta un couvent appelé du nom du nouveau martyr. Au bout de quelques années les ténèbres et la confusion avaient ressaisi ce malheureux pays. Ce fut sous le duc Odilon, en 739, que Boniface, le véritable fondateur de l'église allemande, répara ces désordres, et empêcha leur retour en établissant en Bavière quatre évêchés dans quatre villes principales. Saint Gaubald ou Garibauld, qui dans cette institution eut en partage l'évêché de Ratisbonne, établit son siége dans l'abbaye de Saint-Emmeran, et vit bientôt, grâce à la protection des princes, les monastères s'élever en grand nombre autour du sien. L'importance que l'avénement des Carlovingiens donna à l'Austrasie s'étendit jusque sur la Bavière, qui, ayant d'abord été réunie à l'empire par Charlemagne, fut érigée par Louis le Débonnaire en un royaume gouverné par sa race jusqu'au commencement du Xe siècle. Durant cette longue période, Ratisbonne, qui était devenue la capitale du nouveau royaume, acquit de grands développements: et son évêque sortit de l'abbaye de Saint-Emmeran pour fixer

le siége métropolitain à Saint-Étienne, qui le conserva longtemps.

C'est le caractère singulier de cette ville, qu'ayant été pour ainsi dire créée par les barbares, elle présente dans ses monuments des formes plus rapprochées du style romain que celles dont Rome même orna ses colonies les plus importantes; mieux qu'aucune autre ville d'Europe, elle enseigne quel fut le zèle des premiers Germains pour les arts du peuple dont ils brisèrent l'empire, et elle marque comment ils prolongèrent l'autorité du goût antique jusque sur les confins du monde moderne qui les a accusés de l'avoir anéantie.

Derrière la cathédrale actuelle, œuvre de la dernière époque du moyen âge, par laquelle je terminerai l'examen des constructions religieuses de Ratisbonne, s'élève une masse de bâtisses confuses où l'on peut étudier la suite des premiers temps de la ville. Les autres cités, lorsqu'elles ont voulu agrandir leurs temples, ont commencé par les détruire : celle-ci n'a rien renversé, et s'est contentée d'ériger les nouveaux monuments à côté des anciens. En scrutant avec soin, autour de la métropole, les pieux dédales qu'elle a ainsi peu à peu formés, j'ai découvert, sur les deux flancs d'un cloître du XVe siècle, deux édifices séparés, quoiqu'ils s'appellent l'un l'autre, et qu'on peut hardiment compter parmi les plus hautes antiquités du christianisme : ce sont l'église et le baptistère qui passent pour avoir été construits par les premiers apôtres du pays.

L'église est mesurée et couverte par deux petites voûtes à arêtes sans nervures, dont les retombées reposent sur des pilastres carrés; à la place des bas côtés, elle a des niches circulaires et élevées, qui sont accouplées deux par deux, sur chacun des côtés des deux voûtes; à la place de l'apside, une autre niche un peu plus grande dans laquelle l'autel est placé; en face de l'autel, une tribune qui occupe la moitié de la première voûte, et sous laquelle la porte est percée latéralement. Le jour n'est distribué à l'intérieur que par trois petites ouvertures en plein cintre, pratiquées au haut des niches de la face méridionale. Ces voûtes et ces niches appartiennent essentiellement au plan des salles des thermes; la manière dont elles sont ajustées rappelle la forme réduite, oblongue des sanctuaires païens, et, comme on peut s'en convaincre en considérant le temple de Diane à Nîmes, leur décoration même. La tribune marque les premiers temps du christianisme, où les femmes étaient, dans l'église, séparées des hommes. Les fenêtres, ouvertes dans un seul côté, sont encore un

signe d'antiquité, quoiqu'elles aient été reproduites avec cette disposition dans la plupart des monuments lombards jusqu'au XIe et même au XIIIe siècle, ainsi qu'on en juge par Notre-Dame de Digne.

Si l'ancienneté de cette église pouvait être douteuse, elle serait confirmée par l'âge moins équivoque encore du baptistère, construit avec le même appareil et dans les circonscriptions d'un même plan. Ce petit monument, l'un des plus curieux qui aient survécu aux dévastations des premiers siècles du moyen âge, a la forme d'une croix grecque; trois grandes niches, percées de petites fenêtres, et se rattachant les unes aux autres par une singulière découpure d'angles intérieurs, forment les trois extrémités supérieures de la croix, dont l'extrémité inférieure plus simple et aujourd'hui carrée est occupée par la porte. Un petit dôme octogone, reposant sur un plan carré, couvre tout l'espace qui sépare les niches. Dans la niche qui se présente en face de la porte est une table de marbre vert antique, supportée par deux petits piliers chaussés et coiffés dans un goût sauvage et primitif. Le baptistère de Constantin à Rome, celui de Saint-Sauveur à Aix, celui de Riez, dans lequel les habiles du lieu ont voulu voir un panthéon, offrent la première forme du plan qui atteint dans le baptistère de Ratisbonne son second développement. Une cuve octogone, répétée par une enceinte octogone de colonnes romaines, laquelle est elle-même répétée par une dernière clôture octogone, telle est la figure des baptistères du IVe siècle, lesquels ne diffèrent essentiellement des purs monuments antiques que par l'innovation des arcades jetées, au mépris de l'architrave, sur le chapiteau même de la colonne corinthienne. Des niches pratiquées de toute antiquité dans les huit parois intérieures du monument d'Aix et de celui de Riez, y ont été ornées d'autels dès l'origine, si on peut se fier aux analogies que présente le baptistère de Ratisbonne. Dans les premiers temps du christianisme, l'édifice où l'initiation religieuse se consommait par le baptême, devait avoir une importance qu'il put perdre lorsqu'on reçut avec la vie même le signe presque héréditaire de la foi; aussi voyons-nous qu'au commencement c'était un temple distinct et complet à côté du temple lui-même. Il reçut d'abord des mains de Constantin une configuration empruntée à celle des salles romaines; puis, transporté à Constantinople en cette forme, il y prit, au milieu des Grecs chargés d'achever le règlement de l'art chrétien, celle que je lui trouve sur les bords du Danube, et qui n'est en germe

que le plan des cathédrales byzantines construites plus tard sur les bords du Rhin. Si le baptistère de Riez, purement latin, date du IVe siècle, celui de Ratisbonne, déjà grec, doit dater du VIIe ; et ainsi l'étude comparative des monuments se joint à la tradition locale pour nous autoriser à reconnaître dans ce dernier édifice un vestige précieux de l'époque mérovingienne. C'est probablement là que saint Rupert baptisa le duc Théodon, au temps de Childebert, roi d'Austrasie.

L'abbaye de Saint-Emmeran, fondée par le duc Théodon, en l'année de son baptême, présente aujourd'hui un immense amas d'églises et de cloîtres, où l'on voit quel magnifique accroissement elle prit de siècle en siècle. Une entrée gothique, façonnée au XVe siècle, dans un goût élégant, conduit à une sorte d'avant-cloître byzantin du XIe siècle, qui vous jette lui-même sous un grand porche romain, dont les voûtes et les niches datent peut-être de la fondation, et dont les sculptures peintes appartiennent aux premiers âges de l'art néogrec. On pénètre enfin dans une suite d'églises liées les unes aux autres, comme les salles d'un palais. Saint Rupert a une église au nord ; au midi, dans une autre église, saint Emmeran est couché sur sa tombe, sous une grande table de marbre rouge, que supportent de petites colonnes byzantines ; entre les deux églises s'élève une église plus vaste, où, comme dans celles-là, les riches formes byzantines ont été dissimulées sous le détestable costume du temps de Louis XV. Ces trois églises sont ensemble comme une grande nef accompagnée de ses deux bas côtés ; mais l'église du milieu a sa nef et ses bas côtés particuliers. A son extrémité occidentale, laquelle est aujourd'hui opposée au chœur, se présente une construction plus grandiose que toutes les autres, plus ancienne sans aucun doute, et qui devait contenir le chœur dans les temps primitifs ; c'est le fragment colossal d'une basilique qui ne saurait avoir été édifiée qu'à une époque encore pleine de la grandeur romaine. On y retrouve deux salles carrées se coupant en croix, et présentant dans leurs proportions gigantesques, dans leurs vastes plafonds droits, dans leurs pilastres élevés tous les caractères de cette haute antiquité chrétienne qu'on a appelée l'époque latine, et qui précède l'époque romane. Une crypte byzantine, placée sous cet ancien chœur, ne permet d'y monter que par de grandes rampes, qui ajoutent encore à sa majesté. Au dehors ces trois extrémités de la croix se traduisent par trois

pignons ornés de leurs oculus. L'ancien couvent de Saint-Emmeran sert aujourd'hui de palais aux comtes de la Tour et Taxis. Ces maîtres des postes, qui tiennent de Charles-Quint l'entreprise des transports de l'Allemagne, se sont fait bâtir une église sépulcrale au milieu du cloître abandonné.

Cette forme latine des basiliques plafonnées est le trait général et essentiel de toutes les constructions religieuses de Ratisbonne; jusqu'à quelle époque elle s'y perpétua, c'est ce qu'il est curieux d'étudier. Je ne serais pas éloigné de penser qu'elle date, dans l'ancien chœur de Saint-Emmeran, du temps de la fondation même, c'est-à-dire de la fin du VIIe siècle. Elle se retrouve dans deux autres églises, Obermunster et Niedermunster (monastère supérieur et monastère inférieur), qu'on sait avoir été deux abbayes de religieuses dès la fin du Xe siècle, sous l'épiscopat de saint Wolfgang, qui les réforma. La grande nef plafonnée de ces deux édifices est soutenue par des arcades qui reposent sur des piliers carrés; les bas côtés ont des voûtes à arêtes sans nervures. Dans Obermunster on trouve un vieux clocher carré qui semble remonter aux premiers temps, et une ancienne apside en face du chœur actuel; dans Niedermunster, le porche et le chœur portent les traces de l'invasion des arts byzantins. L'église, qu'on appelle *l'ancienne chapelle*, érigée au commencement du XIe siècle par l'empereur Henri II, le fondateur de la cathédrale de Bamberg, a été primitivement bâtie sur le même plan, autant qu'on en peut juger à travers les incroyables restaurations que le dernier siècle lui a fait subir; le plafond romain a été barbouillé par je ne sais quel contemporain des Vanloo ; deux curieuses figures sculptées sur la porte, vêtues de la jupe orientale et offrant dans les yeux et dans la barbe des analogies frappantes avec les morceaux éginétiques, un vieux baptistère byzantin orné d'arcades dorées et peintes, une apside latine, ont seuls conservé intact l'ancien caractère de cette construction.

L'église de Saint-Jacques, qui est sans contredit l'un des derniers édifices où le plan des basiliques latines ait été maintenu, en offre pourtant le plus pur modèle qu'il y ait de ce côté des Alpes. Ce monument, attenant à un couvent habité par une congrégation d'Écossais, a été élevé sur des fondations qu'on a fait remonter à l'époque carlovingienne. Cependant les incursions des Huns ayant détruit le premier établissement, ce ne fut qu'en 1074 que de nouveaux moines écossais commencèrent à en relever les ruines ; et l'on sait, à n'en pas

douter, par une charte de l'empereur Henri V, que l'église actuelle a été construite en 1111. Il faut en conclure qu'au commencement du XIIe siècle se conservait encore jusqu'au centre de l'Allemagne la tradition de l'architecture des Romains. Entre Saint-Paul hors les Murs, qui marque à Rome le commencement de la période latine de l'art chrétien, et Saint-Jacques des Écossais, qui en indique la fin à Ratisbonne, il n'y a pas de différence essentielle ; dans les deux constructions, la nef, couverte d'un plafond, est formée de hauts murs, percés à leur faîte de petites fenêtres en plein cintre, et supportés à leur base par des arcades qui reposent sur des colonnes. A Saint-Jacques, les colonnes, au lieu d'être corinthiennes et purement antiques, comme à Saint-Paul, portent dans leurs chapiteaux, taillés dans le style dorique, des ornements orientaux; les bas côtés, au lieu d'être doubles, sont simples et voûtés sans nervures ; trois apsides rondes terminent à l'orient les trois divisions principales du plan ; deux clochers bas, ornés de deux étages de fenêtres géminées, couverts d'un toit pyramidal, s'élèvent en avant des deux apsides accessoires. Une sorte de croisée, placée à l'occident, et ornée de croix grecques sur ses trois faces extérieures, contient le baptistère. Tout le monument, construit en belles pierres grises, est au dehors chaussé, coiffé, décoré d'arcatures et de montants, où le goût de la période latine et celui de la byzantine sont mêlés.

Mais dans ce monument si curieux s'en trouve un autre presque de la même époque, à ce qu'il paraît, d'un style tout à fait différent et d'un non moindre intérêt : c'est une grande page de sculpture, qui compose le portail de la face septentrionale. Il est, je pense, impossible de rien voir de plus étrange que ce morceau, où l'art symbolique des Indous et des Égyptiens semble être venu en aide au catholicisme. Dire que toutes les chimériques figures qui y sont sculptées sont des œuvres de la barbarie, ce serait en donner une idée insuffisante et peut-être fausse. Au lieu de signaler la décadence, elles semblent, au contraire, contenir le germe informe de tout un art destiné à se développer ; et cependant elles sont disposées avec une symétrie si étonnante, et conçues dans un style tellement complet malgré sa grossièreté, qu'elles ne peuvent être que le produit d'un ordre de civilisation arrivé, dès l'enfance même, à des raffinements inouïs. La rudesse de ces figures a porté quelques archéologues à penser que le portail qu'elles décorent fut exécuté au VIe siècle pour l'abbaye de

Saint-Emmeran, d'où il aurait été transporté à Saint-Jacques, au XIIe siècle. Mais, à ce qu'il me semble, il n'est pas nécessaire de révoquer en doute les témoignages authentiques qui font dater sa construction de l'année 1200 ; en effet, les personnages qu'on y voit sont tout à fait semblables aux deux bas-reliefs que j'ai remarqués dans les ruines de Gelnhausen, et dont l'exécution a été certainement faite au milieu du XIIe siècle. D'ailleurs, les ornements architectoniques qui les entourent affectent, comme ceux du palais de Barberousse, les formes les plus prononcées du goût oriental. Les colonnes rubanées qui y sont en abondance, les arabesques qui les enveloppent, les sphynx qu'elles portent, les encadrements qu'elles forment, les centres concentriques auxquels elles donnent naissance, la grande figure du Christ byzantin taillée au-dessus de l'entrée, les monstres qui, de chaque côté du portail, remplissent presque en entier l'étage inférieur de la décoration, les espèces de cariatides égyptiennes employées au second étage, les petites arcades qui forment le troisième, les ajustements asiatiques des personnages, leurs désinences animales, le symbolisme effréné de l'ensemble et de toutes les parties marquent assez que c'est une œuvre des écoles de Constantinople. L'art latin qui s'était montré dans l'architecture du monument au XIIe siècle, céda la place dans les sculptures du portail, vers le commencement du XIIIe siècle, à l'art byzantin. Sur les bords du Rhin, l'art roman s'était placé entre ces deux arts qui n'admirent point d'intermédiaire sur les bords du Danube. En sorte que la conclusion que nous tirons du portail de Saint-Jacques confirme d'une manière inattendue, bien qu'en les amendant, les idées que nous nous sommes faites jusqu'à présent du développement de l'art germanique.

Je ne serais pas étonné que les artistes grecs, en arrivant à Ratisbonne au XIIIe siècle, eussent mis la main à l'église qu'on appelle l'*Ancien Dôme*, et qui s'élève entre la cathédrale actuelle et la chapelle primitive du duc Théodon, sans doute sur les fondements de l'église de Saint-Étienne, choisie au temps de Charlemagne pour être le siége de la métropole. Dans cette cathédrale de l'âge intermédiaire se conservent les traces mêlées de tous les styles. Le plan est carré comme celui de la plupart des églises grecques ; les vastes tribunes qui s'y développent jusque dans le chœur rappellent aussi les constructions de l'école orientale ; le plafond qui couvre la partie centrale du monument est un reste de la tradition latine ; les ogives qui se

mêlent aux pleins cintres dans les rudes arcades des bas côtés annoncent l'aurore d'un nouvel art. Le porche et les fenêtres qui gardent la ligne ronde attestent les plus anciennes prédilections du génie local.

La cathédrale actuelle, monument ogival dont on fait grand bruit en Bavière, fut fondée à la fin du XIIIe siècle entre l'année 1263 et l'année 1280 ; mais on sait, à n'en pas douter, qu'elle prit sa forme présente dans le cours du XVe siècle, et que c'est seulement en 1488 que le portail fut érigé. C'est un de ces édifices du dernier âge, où l'on ne saurait trouver aucune indication marquée, ni du goût originaire de la nation qui les a élevés, ni même des éléments constitutifs du système auquel ils appartiennent : ainsi sont chez nous la cathédrale d'Orléans et le chœur de Saint-Just à Narbonne, agréable sujet de conversation pour des gens qui ignorent les plus simples notions de l'art. Ce qu'il y a de plus remarquable dans la cathédrale de Ratisbonne, ce sont les trois chevets gothiques qui s'élèvent à l'extrémité des trois nefs, à la place où l'on voit dans les anciennes églises allemandes les trois apsides romanes ; on aime à suivre ainsi la tradition d'un peuple, et à la trouver fidèle dans ses métamorphoses. Le reste des constructions intérieures n'offre rien d'intéressant. Le portail, qui se distingue par la curiosité de son porche triangulaire, est, au surplus, un témoignage évident de la décadence de l'architecture religieuse ; car, loin de révéler aux yeux les mystères d'un temple chrétien, il présente la façade d'un hôtel de ville, ornée au premier étage de son balcon sur lequel s'ouvrent deux grandes fenêtres, et surmontée d'un pignon aigu dont le milieu est marqué par une tourelle féodale. Les deux grandes tours qui accompagnent ce frontispice profane n'ont point été achevées ; les sculptures qui y sont répandues sont de l'ordre le plus commun. Les monuments gothiques sont si rares en Allemagne qu'on ne doit point s'étonner que celui-ci, malgré son peu d'importance, ait attiré, dans ces dernières années, l'admiration des artistes bavarois. Les peintres, les statuaires et les verriers des nouvelles écoles de Munich ont été chargés de lui rendre la parure des siècles passés ; mais ces modernes ouvrages, exécutés dans l'ignorance des véritables principes de l'ancien art germanique, s'ajustent mal avec l'édifice qu'ils décorent, et dont tantôt ils exagèrent et tantôt ils méconnaissent entièrement le principe ogival.

Tandis que le clergé, cet instituteur des peuples tudesques, con-

servait dans les monuments chrétiens de Ratisbonne la tradition de l'art antique des Latins, la féodalité, qui, dans ce pays si longtemps exposé aux incursions des Slaves, éprouvait le besoin de se réunir et de se rallier en un point commun de défense, élevait dans la même ville des constructions toutes particulières qui peuvent servir à expliquer le caractère de quelques cités demeurées jusqu'ici incomprises. Oui, dans les siècles reculés, les barons n'ont pas toujours habité les cimes désertes d'où ils dominaient la tourbe des serfs et des vassaux; ils ont eu aussi des villes, comme les bourgeois avaient les leurs; mais ayant commencé sans doute par s'établir dans les donjons rustiques, et en ayant peu à peu identifié la forme avec l'idée même de leur pouvoir, ils la transportèrent fidèlement dans leurs habitations urbaines. La tour, qui avait été au milieu des montagnes leur premier refuge, et qui n'y était plus dans les derniers temps que le signe de leur noblesse; le manoir plus bas que la tour, et qui, ayant commencé par loger le domestique, avait fini par paraître un séjour plus commode au maître lui-même, les tourelles qui flanquaient le manoir, et les créneaux qui le couronnaient, descendirent, pour ainsi dire, entiers de leurs sommets escarpés, et se vinrent assembler tout armés dans certaines cités du moyen âge. J'avais déjà remarqué qu'à Metz, ville de noblesse, les habitations des anciens *paraiges* présentaient encore, çà et là, de hautes tours carrées, accompagnées d'une maison plus basse; à la forme de leurs fenêtres, j'avais reconnu que la tradition n'était point en défaut en faisant remonter ces édifices au XIIIe, au XIIe, et même au XIe siècle. J'ai vu aussi à Toulouse, autre cité aristocratique, des vestiges nombreux de vieilles demeures auxquelles adhèrent de grandes tours octogones, reproduites, comme on en peut juger par un bel hôtel du quartier de la Daurade, jusque dans les constructions les plus élégantes de la renaissance. Mais nulle part ces châteaux de ville ne sont en aussi grande quantité qu'à Ratisbonne, qui en est pour ainsi dire toute peuplée.

C'est le long du Danube qu'ils s'élèvent, et, à ce qu'on raconte, sur les bases mêmes des anciens retranchements romains; ils forment ainsi comme une sorte de rempart derrière lequel les couvents ont pu mettre leurs richesses à l'abri. Ils attirent d'abord l'attention par leurs immenses tours carrées, qui n'offrent dans leur partie inférieure aucune ouverture, et qui, sur ce rez-de-chaussée haut et fermé, entassent jusqu'à sept et huit grands étages, marqués sur chaque face

par une seule fenêtre : on distingue ordinairement, à l'ampleur particulière de sa fenêtre, un étage consacré à la grande salle des solennités féodales. La maison qui est annexée à cette tour présente toujours une forme basse et longue, où les ouvertures sont pratiquées en grand nombre, et quelquefois plus importantes dans le voisinage de la tour, demeure du seigneur qui empiéta peu à peu sur le logement de ses domestiques. C'est par la maison qu'on entre dans la tour; dans celle-ci, comme je l'ai remarqué à propos des châteaux du Rhin, il n'y a ordinairement qu'une seule salle à chaque étage, et point d'autre escalier qu'une échelle de bois montant à découvert de pièce en pièce, et pouvant être rompue en cas d'assaut. Des créneaux couronnent assez souvent la tour, plus rarement la maison. La date de ces édifices curieux est écrite assez clairement dans la configuration de leurs fenêtres; l'ogive, qui s'y présente sous la forme simple, double et quelquefois triple, indique assez que la plupart d'entre eux ont été construits au XIIIe siècle, c'est-à-dire au temps où l'avénement des Wittelsbach en Bavière, et celui des Habsbourg en Autriche, durent communiquer un mouvement sensible à l'Allemagne méridionale. Mais les constructions qui furent faites alors n'étaient qu'une reproduction légèrement altérée de celles qu'on avait érigées dans les siècles précédents. On trouve les fenêtres romanes de l'époque antérieure dans la plus célèbre de ces demeures aristocratiques, dans celle qui a pris le nom de Goliath, et qui l'a donné à sa rue, parce que sa façade est ornée d'une ancienne peinture à fresque, où le géant terrassé par la fronde de David est représenté haut de trois étages. Dans une des rues qui sont perpendiculaires à la place de l'hôtel de ville, on trouve réunies sous les mêmes créneaux, non-seulement le donjon et le manoir des premiers temps, mais encore, d'un côté la chapelle qui suspend sur la rue son apside polygonale, et de l'autre l'habitation moderne où les héritiers dégénérés du noble seigneur se sont plu à imiter l'encoignure saillante des maisons bourgeoises.

L'hôtel de ville est composé de deux parties distinctes qui se rapportent aux deux hautes époques du moyen âge, et qui paraissent indiquer deux constitutions politiques très-diverses. La plus ancienne partie ressemble par le plan, sinon par les dehors, revêtus d'un costume moderne, à la maison noble; sa tour de neuf étages et son grand logis rectangulaire annoncent la commune aristocratique, et durent être, sous leur première forme, fidèles à la ligne romane dont ils

offrent encore des traces à l'intérieur. Au xve siècle, on ajouta à cet édifice, insuffisant au gré de la démocratie qui sans doute avait débordé, une vaste salle destinée à contenir les représentants plus nombreux de la commune populaire. Cette construction, ne tenant à l'ancienne que par un de ses moindres côtés, fut ornée dans le goût gothique, décorée d'un balcon qui imite l'encoignure bourgeoise, et dotée de son escalier particulier, qui fait une saillie extérieure, et sur la porte duquel deux bourgeois, naïvement sculptés, tiennent des pavés suspendus comme pour menacer qui attenterait à leurs droits. C'est là qu'après la signature du traité de Westphalie, les diètes de l'empire germanique furent régulièrement convoquées. L'immense plafond de bois qui couvre la salle et la tribune qui occupe l'un de ses angles datent sans doute des premières séances de ces assemblées. A toutes ces curiosités l'hôtel de ville joint encore d'affreux appareils de torture qui marquent, dans l'obscurité de ses fondements, la dureté d'une institution aristocratique, et une vieille fresque qui représente, au dehors, un combat singulier où la bourgeoisie gagna en quelque sorte ses éperons en défendant la cité contre les dernières incursions des Slaves.

Ainsi dans une ville que personne n'a encore recommandée à l'attention du public, on trouve plus sûrement qu'à Nuremberg, si vantée par les ordinaires admirateurs du moyen âge, des traces vives, authentiques, imprévues de cette grande époque. Pour moi, j'ai été si frappé de tous les exemples fournis par Ratisbonne, que j'ai cru pouvoir me dispenser de citer d'autres indices du caractère de l'architecture des anciens cercles du Danube. Dans les États situés sur la rive méridionale de ce fleuve, les premiers siècles du christianisme ont vu élever, soit par la main des Romains eux-mêmes, soit par celle des Germains, des monuments qui ont à jamais gravé sur le sol l'indélébile empreinte de Rome. Augsbourg, où le mouvement non interrompu du commerce a singulièrement effacé la physionomie primitive, conserve encore dans les deux apsides opposées de sa cathédrale et dans quelques-unes de ses grandes demeures patriciennes les vestiges de l'époque romane. Sans qu'il soit besoin de s'avancer jusque dans le Tyrol, où presque tout est soumis aux formes italiennes, on reconnaît les traces de l'art cintré des nations latines dans toutes les villes de la Bavière, qui, comme Munich et Landshut, ont encore leurs antiques places entourées d'arcades. A Salzbourg, avant que la

cathédrale de Palladio vint renouveler, aux applaudissements de l'Europe, la domination et la gloire des formes antiques, on en reconnaissait partout la tradition dans les lignes rondes des églises et des cloîtres du premier âge. A Lorch, qui était autrefois la capitale du Norique, et qui n'est plus aujourd'hui qu'un pauvre village autrichien, à Passaw, que le bonheur d'une situation magnifique a mieux entretenu dans son ancienne splendeur, l'art a gardé fidèlement l'austère profil de la grandeur romaine. Vienne, dernière station que les maîtres du monde antique possédèrent sur le Danube oriental, ne vit commencer sa prospérité qu'après l'avénement de la maison de Habsbourg; aussi n'est-il point surprenant que dans cette ville du XIII[e] siècle l'art ogival ait produit deux monuments, dont le plus renommé, la cathédrale de Saint-Étienne, porte tous les caractères de la dernière époque. C'est aussi la marque du XV[e] siècle qu'on reconnaît dans la cathédrale de Prague en Bohême, où l'ogive, avant de tomber en désuétude dans l'Occident, fit en quelque sorte une apparition au milieu de populations que leur origine slave rendait naturellement tributaires de l'art byzantin.

XXX.

La vieille Saxe.

Instruits du principe que les tudesques ont développé dans leurs monuments sur la rive gauche du Rhin et sur la rive droite du Danube, au milieu des villes fondées par les Romains, il nous reste à étudier celui qu'ils ont appliqué dans les lieux où l'antique génie germanique n'a point subi la domination des armes romaines. Au delà des limites qui contenaient toute la Germanie au temps de Tacite, le Weser à l'occident et le Mein au midi, tous deux accompagnés de montagnes parallèles à leur cours, formaient comme une seconde barrière par delà laquelle la vieille race allemande a dû se conserver toujours avec plus d'indépendance et d'intégrité. Entre le Rhin et le Weser habitaient les Tenctères, les Usipiens, les Bructères, les Frisons, les

Cauques, les Cattes, qui, au second siècle de notre ère, avaient déjà une société fixe et suffisamment ordonnée, et qui, au commencement du IIIe siècle, formaient, sous le nom de Francs, une confédération destinée à succéder dans l'Occident à la puissance romaine. De l'autre côté du Weser, Tacite nous montre deux agrégations politiques, celle des Chérusques, qui tombe en décadence, sans doute par suite de la scission de tous les peuples qui vont bientôt s'appeler Francs, et celle des Suèves, la plus barbare de toutes, presque nomade encore, mais qui s'élève, se fortifie, s'étend chaque jour, et va représenter, avec des alternatives de succès et de revers, le pur élément germanique, en face de la confédération franque, gagnée aux mœurs et aux lois de Rome. Au nombre des Suèves on compte, rangés sur la rive gauche du Danube, les Norisques, les Marcomans, les Quades; sur le Mein, les Hermundures; sur la Saale, les Semnons; entre l'Elbe et la Vistule, parmi une infinité de peuplades diverses, les Lombards, les Bourguignons qui s'en sont distingués; au nord de l'Elbe, dans la Chersonèse cimbrique, entre autres races, celle des Saxons et celle des Angles qui ont aussi illustré leur nom. Les plus policés des Suèves, les Hermundures, eurent avec les Cattes, les plus braves de ceux qui habitaient entre le Rhin et le Weser, une guerre terrible aux bords de la Saale, au sujet des salines qui font encore aujourd'hui la prospérité de la ville de Halle. C'est dans ce pays, l'un des plus mystérieux et des plus sacrés de l'ancienne Germanie, sur la frontière des vieilles confédérations teutoniques, au cœur même des États de l'Allemagne actuelle, que je me propose de chercher quelle fut la forme qu'imprimèrent à leurs édifices les premières populations qui y formèrent une société autonome et régulière.

Tandis que la confédération des Francs se formait sur le bas Rhin, les peuples *suèves*, qui s'étaient répandus du nord au midi, formaient sur le haut Rhin une confédération qui prit le nom d'*Allmänner*, et qui fit plus tard reparaître le nom originaire dans celui de *Souabe* conservé jusqu'à nos jours. Cette confédération des Allemands exerça contre celle des Francs l'ancienne rivalité des Suèves: mais elle reçut à Tolbiac un coup fatal qui ouvrit aux successeurs de Clovis tout le pays du haut Rhin, et leur permit d'étendre jusque sur le Danube, parmi les Boïens, sortis de l'ancienne souche celtique, leur domination dès lors reconnue dans tous les pays entre la Garonne et le Weser.

Au même temps, au centre des contrées qu'occupait autrefois la confédération suévique, avait paru un royaume, le premier sans doute qui ait été régulièrement établi au sein même de la Germanie. Sous le nom de Thuringe, que les anciens historiens ont tourmenté en cent façons diverses, et qui est réellement formé de la racine *thur* ou *thor*, avec la désinence *ing*, particulière au dialecte francique, il ne fut que la partie avancée, le seuil, la *porte* de l'empire franc, et, si on peut parler ainsi, son Austrasie à l'époque où sa Neustrie était encore sur les bords du Rhin. Les rois qui sont cités comme ayant gouverné ce royaume ne sont autres que nos Mérovingiens, à quelques intercalations près, qui constituent des différences semblables à celles qu'on trouve entre la liste des rois de Neustrie et celle des rois d'Austrasie. Mérovée laissa des traces particulières de son règne à Erfurt, ancienne capitale de la Thuringe, à Mersebourg, qui devint plus tard la ville principale de la contrée, et qu'on fait assez ordinairement dériver de Merswisburg. Irmenfried fut le dernier roi de Thuringe; le fils de Clovis, Thierri, qui était son beau-frère, le dépouilla de son royaume en 530, avec l'aide des Saxons qui remontaient le cours de l'Elbe à la même époque, et auxquels il céda, pour leur récompense, tout le nord du pays conquis. Le Weser au couchant, l'Unstrut au midi furent alors les barrières qui séparèrent l'empire des Francs de celui de ces Saxons qui allaient reproduire, sous une forme nouvelle, l'ancienne confédération suévique un instant anéantie, et qui étaient destinés à en élever les débris à la hauteur des autres sociétés européennes. Le nom de Thuringe a subsisté jusqu'à nos jours; seulement, après avoir désigné un royaume qui, au rapport de la chronique de Misnie, s'étendait du Mein à la mer du Nord, et du Rhin à l'Elbe, il a été appliqué successivement à un duché, à un comté, à un landgraviat dont les frontières ont varié, mais dont le centre a toujours été compris entre la Saale et ces prolongements du Hartz, qu'on appelle encore le Thuringerwald.

Les Saxons, qui nous apparaissent ainsi sous les Mérovingiens, comme les derniers héritiers et les restaurateurs de la confédération suévique, avaient eu leurs premières demeures dans cette presqu'île cimbrique qui, fermée du côté de la Scandinavie, ouverte du côté de la Germanie, semblait faite pour garder intacte la semence des populations purement tudesques. Depuis que les Cimbres avaient quitté ces lieux où ils ne vivaient plus que dans le souvenir des habi-

tants, rien de grand n'y parut avant l'avénement des Saxons qui, inconnus à Tacite, finirent, au bout de quelque temps, par couvrir de leur nom, probablement inventé comme celui des Francs et des Thuringes, les anciennes peuplades suéviques dénombrées par l'historien romain. Ces nouveaux conquérants étaient déjà descendus au-dessous du Holstein, dans la principauté de Lauenbourg, à l'époque où leurs chefs commencèrent à se faire connaître; en ce même temps les Angles, qui faisaient partie de leur agrégation, occupaient le Sleswig, au nord du Holstein, qui était sans doute habité par les Cauques, entrés dans la même ligue. La tradition qui rapporte que les Saxons furent d'abord gouvernés par trois chefs, et ensuite par douze, indique probablement le nombre des peuples qui composèrent successivement leur confédération. Au milieu des affreux bouleversements qui accompagnèrent leur apparition sur la scène de l'histoire, est-il possible de discerner jusqu'à quel point ils se laissèrent pénétrer par des tribus de race étrangère?

Durant l'époque à laquelle les renseignements de l'antiquité classique nous permettent d'atteindre, l'expansion de la race tudesque et celle de la race scandinave s'opérèrent du nord au midi; les Teutons descendirent directement de la Chersonèse cimbrique sur la Germanie, l'Italie, la Gaule; les Goths de la Scandinavie sur la Sarmatie, la Dacie, la Grèce. La Baltique, qui sépara ces deux grandes voies des migrations, qui jeta les Teutons sur l'Occident, qui poussa les Goths vers l'Orient, divisait-elle deux races essentiellement distinctes? Pendant l'époque antérieure et incertaine où l'expansion de ces races s'était faite de l'orient vers le septentrion, y avait-il eu entre elles des différences fondamentales qui durent se marquer ensuite dans toute la série de leurs développements? Les nouveaux mouvements qui se firent en Orient dans les premiers siècles de notre ère ayant précipité vers l'Occident des hordes dont l'élan était irrésistible, les Scandinaves descendus dans la Sarmatie furent entraînés par elles, refoulés dans la Germanie sur les Teutons, mêlés à ceux-ci de mille manières et précipités avec eux dans un tourbillon qui emporta ainsi, presque d'un trait, à travers toute l'Europe, jusque sur la terre d'Afrique, des membres confondus de toutes les familles humaines établies depuis les monts Ourals jusqu'aux Pyrénées. Distinguer d'une manière générale dans l'histoire de la barbarie ce qu'y apportèrent de particulier les trois races diverses des Slaves, des Scandinaves et des Ger-

mains, c'est une question encore neuve, difficile autant qu'intéressante, et placée hors de mon sujet.

L'histoire particulière des Saxons, auxquels je m'attache, suffit pour montrer clairement qu'ils conservèrent le caractère germanique dans son intégrité. On les voit, en effet, dans deux époques successives, trancher violemment, d'abord avec la race occidentale des Francs, ensuite avec la race orientale des Slaves, prouvant ainsi leur originalité par une longue effusion de leur sang. Lorsqu'ils eurent partagé avec les Francs d'Austrasie la dépouille des Francs de Thuringe, ils n'observèrent point les limites qui leur avaient été tracées au milieu même de ce royaume : après en avoir occupé la partie orientale avec l'assentiment des Austrasiens, ils en envahirent la partie occidentale malgré leurs prétentions. C'est à cette époque que leur empire, parvenu à sa plus grande extension, se divisa en deux portions, et prit, à l'ouest du Weser, le nom de Westphalie, et celui d'Ostphalie à l'est du même fleuve. Ces deux contrées furent pour les premiers temps de la confédération saxonne ce que la Visigothie et l'Ostrogothie avaient été auparavant pour les Scandinaves descendus sur les bords du Dniester, ce que la Neustrie et l'Austrasie étaient en même temps pour les Francs, ce que la Bavière neustrienne et l'austrienne (d'où est venue l'Autriche) étaient aussi à la même époque pour les Boïares.

Cependant si on devait suivre la lettre des légendes et des chroniques qui racontent la mission de saint Boniface, il faudrait croire qu'au temps où l'apôtre des Germains s'avança vers le cœur de l'Allemagne, c'est-à-dire au milieu du VIII[e] siècle, les Saxons respectaient encore les frontières que les fils de Clovis leur avaient marquées deux cents ans auparavant; car Boniface ne rencontra point ce peuple ni dans le pays des Hesses (anciens Cattes), ni dans la Westphalie, ni dans la Thuringe, qu'il parcourut; pour le trouver, il fallut qu'il passât le Weser et l'Unstrut et qu'il entrât dans l'Ostphalie [1]. Mais sans doute la Westphalie était alors occupée par ceux des peuples saxons qui ne portaient pas habituellement le nom générique de leur ligue : le nom d'Anglia ou d'Angria, qui est indistinctement donné dans les chroniques à une partie de la Westphalie, me suggère

[1] Ostphalos, id est Saxones adit. — Chronicon ecclesiæ Hamelnensis, apud Mencken.

cette opinion qui permet de comprendre comment la peuplade dominante des *Saxes* avait ses demeures entre le Weser et l'Elbe, et comment toutefois Charlemagne, en déclarant la guerre, quelques années après la mort de Boniface, à la confédération saxonne, se vit contraint à la déraciner d'abord de la Westphalie.

En occupant la Westphalie, le grand empereur en fit refluer les anciens possesseurs dans l'Ostphalie, qui, après avoir été l'effroi de l'Occident, ne tarda pas à en devenir le rempart. Cet apôtre des Saxons, comme l'appelle la chronique de Quedlinbourg, leur conféra dans leur propre sang le double baptême de la religion du Christ et de la civilisation de Rome. La situation des huit évêchés qu'il fonda parmi eux, et qui furent l'origine de leurs premières villes, indique suffisamment dans quelles limites ces peuples étaient resserrés lorsqu'il marcha contre eux. On compte en effet en deçà du Weser, qui séparait la Westphalie de l'Ostphalie, les évêchés de Paderborn, de Munster et d'Osnabruck ; sur le Weser même, ceux de Minden et de Brême ; au delà du Weser, mais sur ses affluents, ceux de Hildesheim et de Werden ; enfin, au delà du Hartz, mais à une distance encore assez considérable de l'Unstrut, de la Saale et de l'Elbe, le seul évêché de Halberstadt. Par la disposition de ces établissements destinés à entretenir la civilisation des principaux foyers de la confédération saxonne, on peut se convaincre que les peuplades dont elle était formée, venues du Nord, et répandues sur l'une et l'autre rives du Weser, n'avaient, au temps de Charlemagne, franchi qu'au couchant, où elles étaient naturellement entraînées jusqu'alors, la limite tracée par les princes austrasiens, et qu'elles n'avaient point encore couvert ni au midi la Thuringe au-dessous de l'Unstrut, ni à l'orient, entre la Saale et l'Elbe, les deux provinces qui leur durent bientôt les noms de Voigtland et d'Osterland. Ce fut en effet Charlemagne qui changea la direction qu'elles avaient prise au nord-ouest contre les Francs, pour les pousser au sud-est contre les Slaves.

Lorsque les Saxons, introduits par l'empereur dans la société des nations rangées sous la loi romaine, eurent déposé leur antique rivalité contre le peuple qui était devenu le représentant le plus éminent de cette loi, ils marquèrent, par leurs guerres contre les Slaves, qu'ils ne tranchaient pas moins avec cette race qu'ils ne s'étaient d'abord distingués de la race des Francs. Indépendamment des chefs temporaires et révocables que Charlemagne avait donnés à la Saxe et à la

Thuringe, il avait institué, entre la Saale et la Pleisse, sur la frontière orientale de ces deux provinces, un chef militaire qui s'appelait *Burggravius zorbecannus,* et qui était le commandant d'un château avancé au milieu des terres abandonnées aux hordes slaves. Le pays compris entre la Saale et l'Elbe, outre qu'il était exposé aux incursions de tous les Wendes, Hénètes, Huns et Hongrois, qui avaient leur demeure sur l'Oder et au delà, était alors occupé par une autre tribu slave, qui est nommée diversement Sorabes, Sorbes, Serbes, et qui a laissé assez longtemps à cette contrée la dénomination de Zirbie ou Sorabie. C'est pour défendre la frontière contre ces Asiatiques que Charlemagne établit le *Burggravius zorbecannus*, et qu'il conféra, à ce qu'il paraît, cette dignité au redoutable Witikind. L'esprit qui l'avait dirigé dans cette institution anima bientôt la Saxe, transformée par lui, et l'inclina si fortement vers les points menacés par les barbares de l'Orient, qu'elle finit par être entraînée tout entière dans cette région par la masse de son propre poids. Elle rendit alors de tels services à l'Occident qu'elle mérita d'être choisie, à son tour, pour la protectrice suprême de la civilisation dont, la veille même, elle n'était encore que l'élève insoumise.

Parmi les chefs auxquels les héritiers du pouvoir de Charlemagne confiaient l'administration de la Saxe, il se trouva, dans le siècle même où le grand homme était mort, un prince assez éclairé et assez puissant pour se rendre digne de gouverner ce pays à titre absolu et héréditaire. Il s'appelait Othon, et fut la souche d'où procédèrent directement les empereurs saxons qui commandèrent à l'Allemagne et à l'Italie durant tout le cours du xᵉ siècle et pendant une notable partie du xiᵉ. Le fils d'Othon, Henri l'Oiseleur, le premier de sa maison qui porta le titre de roi de Germanie, commença à exécuter avec grandeur les plans civilisateurs de son père ; ayant battu à Merseboug les Hongrois qui étaient venus dévaster tout le pays, il fortifia cette ville, occupa peu à peu toute la Sorabie, qu'il divisa en occidentale et orientale (*Voigtland* et *Osterland*), agrandit l'institution des chefs des frontières (*marchiones, markgrafs*), qui remontait à Charlemagne, porta d'abord ces officiers de la Saale sur la Pleisse, de la Pleisse sur la Mulde, et de la Mulde sur l'Elbe, défendit, sur ce point extrême, la position de Meissen où s'éleva bientôt une ville qui communiqua le nom de Misnie à tout l'Osterland ; il appliqua partout où il passa ce système des établissements urbains, emprunté à la civilisation des na-

tions romaines. Outre le margraviat d'Osterland ou de Misnie, établi au sud-est, il en fonda d'autres, à l'ouest dans l'Angrie contre les Frisons, au nord dans le Holstein contre les Danois, au nord-est dans le Brandebourg contre les Wendes ; tout en entourant ainsi la Saxe de fortes barrières, il construisit au centre du pays, au nord du Hartz, non loin de l'évêché de Halberstadt, la ville de Gozlar, qui devint sa résidence habituelle ; Mathilde, sa veuve, bâtit après sa mort (936), dans les mêmes lieux, la célèbre abbaye de Quedlinbourg, pour un chapitre des filles nobles.

Othon le Grand, le fils de Henri Ier, poussa encore plus loin l'exécution de ces grands desseins. Où son père avait bâti des villes, il institua, à l'exemple de Charlemagne, des églises et des évêchés. En 968, il érigea l'évêché de Meissen, celui de Mersebourg, et celui de Zeits qui fut bientôt transporté à Naumbourg. La même année, il couronna son œuvre en créant l'archevêché de Magdebourg, auquel il fit donner la suprématie sur toutes les églises fondées en deçà et au delà de l'Elbe, et qui devint au nord un instrument tout puissant dans la main de ses successeurs, comme Mayence avait été au midi dans celle des Carlovingiens. Pour mettre aussi sous sa dépendance, autant qu'il était possible, l'influence de cette dernière métropole, il en fit investir son fils Guillaume, en lui conférant le duché de Thuringe et de Hesse, qui, par suite de cette donation, demeura pendant près de soixante et dix ans la propriété des archevêques de Mayence. En même temps, il remporta un triomphe signalé sur la race slave, en soumettant la Bohême aux lois de l'empire et à la religion du Christ ; et bientôt il alla restaurer dans l'Italie, divisée depuis un demi-siècle par les dissensions de ses chefs particuliers, l'autorité et le nom des empereurs. Ce Charlemagne saxon laissa un héritage politique qu'Othon II soutint malgré sa cruauté, Othon III, malgré sa jeunesse, Henri II, malgré ses inclinations toutes monastiques. Sous la domination de ces princes, la race saxonne parvint à la fois à se placer parmi les nations civilisées et à leur commander ; et c'est dans ces glorieux commencements de sa vie régulière qu'il faut étudier le principe qu'elle appliqua aux monuments, témoignage de sa plus grande splendeur et ensemble de la pure nationalité germanique.

Je ne dois point omettre de signaler, dans les monuments des pays que cette race occupe aujourd'hui, la trace de celles qui l'y précédèrent. Je commence par l'ancien royaume de Thuringe. Erfurt, qui

passe pour en avoir été la capitale, porta d'abord, s'il en faut croire la tradition, le nom de Mérovée, qui se bâtit un château (*castrum*) sur la colline, dont le pied est baigné par la Géra. Sous le règne de Dagobert II, un archevêque de Reims, Rigibert, dépouillé par Charles Martel, s'en vint faire des missions dans le diocèse de Mayence, parut à Aschaffenbourg, et fonda en 707 à Erfurt, sur l'emplacement du château mérovingien, un couvent dédié à saint Pierre. Cinquante ans après, en 751, saint Boniface étant presque à la fin de sa carrière, institua à Erfurt le monastère et l'église de Notre-Dame, et, dans ce monastère, un évêché qu'il conféra à saint Adélar. Ce prélat ayant reçu le martyre en 755 au milieu des Frisons, avec saint Boniface, ne fut point remplacé sur son siége, dont il fut le premier et le dernier titulaire, et qui demeura ainsi réuni à l'archevêché de Mayence. L'éloignement de l'archevêque, l'intérêt qu'il avait à tenir aussi à l'écart les souverains temporels de la Thuringe, conspirèrent en faveur de la liberté de la ville, qui prit, dès le XIIIe siècle, une constitution consulaire, fit, au XIVe, grâce à son énergique démocratie, des conquêtes en règle dans les pays voisins, et devint, au XVe et au XVIe, une des places les plus commerçantes et les plus riches de l'Europe. Y reste-t-il aujourd'hui quelques vestiges des premières constructions fondées par les propagateurs du christianisme? Il suffit de jeter les yeux sur les chroniques de cette cité, lesquelles sont des plus minutieuses et des plus intéressantes, pour s'éclairer sur le sort de ses antiquités. On y lit qu'en 1079 Erfurt ayant été incendié par l'armée de l'empereur Henri IV, le feu détruisit le monastère de Saint-Pierre et celui de Saint-Sévère, avec le peuple qui s'y était réfugié; — qu'en 1103 on recommença à bâtir la basilique de Saint-Pierre, consacrée en 1147, après quarante-quatre ans de travaux; — qu'en 1153 l'église de Notre-Dame s'écroula; — qu'en 1176 le tonnerre mit le feu à la ville, et y brûla le pont et plusieurs églises; — qu'en 1198 des brigands dévastèrent Saint-Pierre; — qu'en 1204 le dortoir du couvent de Notre-Dame s'écroula; — qu'en 1213, 1246, 1291, 1296, des incendies brûlèrent la ville, les ponts, les marchés, les églises; — qu'en 1350 on posa la première pierre du nouveau chœur de l'église de Notre-Dame; — qu'en 1354 on dédia la crypte de l'église de Saint-Pierre; — qu'en 1472 un effroyable incendie prit en même temps en douze endroits différents de la ville, et notamment au pont et aux églises de Saint-Pierre, de Notre-Dame et de Saint-

Sévère. Le dénombrement de ces dévastations nous dispense de chercher quelles furent les formes que donnèrent à l'église de Saint-Pierre et à celle de Notre-Dame les contemporains de Dagobert et de Pepin le Bref. La basilique de Saint-Pierre, qui élève sa masse imposante et ses clochers vigoureux sur la colline de Mérovée, offre aujourd'hui, à travers les altérations postérieures, la forme des cathédrales romano-byzantines élevées sur les bords du Rhin pendant le XIIe siècle.

Je ne veux pas non plus m'appesantir sur les constructions que Charlemagne érigea dans les parties de la Saxe où il porta la civilisation. La rotonde de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle, celle de Saint-Michel à Fulde, disent assez que les monuments carlovingiens n'étaient qu'un renouvellement des constructions érigées par les Romains au temps de Constantin. Aussi, alors même que le temps et les fléaux qu'il amène auraient épargné les édifices que les Francs avaient consacrés dans les évêchés de la Westphalie et de l'Ostphalie, et qui ont été presque tous rebâtis dans le style romano-byzantin du XIIe siècle, il est évident qu'il n'y faudrait pas chercher les traces du principe de l'art germanique. Je ne veux cependant pas me dispenser d'examiner si à Halberstadt, qui est, de tous les évêchés carlovingiens, le plus avancé vers les demeures actuelles de la race saxonne, une architecture particulière aux Tudesques ne se serait pas fait jour. On trouve encore à Halberstadt, comme à Halle, comme autrefois aussi à Freyberg et dans une foule d'autres villes saxonnes, une statue colossale de Roland, nommée *Rolandsaule*, dernier débris de l'art de ces peuples grossiers, qui n'avaient qu'un même mot, *saule*, pour désigner une statue et une colonne, et qui, après avoir emprunté à l'ancienne confédération chérusque leur première figure héroïque, Hermann (*Hermansaule*, *Irminsul*), empruntèrent plus tard, une seconde fois, aux Francs, enfants de cette confédération, l'image héréditaire de la bravoure. Il est sans doute inutile d'ajouter que le *Rolandsaule* de Halberstadt a été refait plusieurs fois dans le cours des siècles. L'église, construite dans la même ville sous Charlemagne, n'eut pas non plus une longue durée ; car je trouve dans la chronique de Quedlinbourg qu'elle fut rebâtie à la fin du Xe siècle, et dédiée en 992 à Christ, protomartyr, en présence de l'empereur Othon III, de son aïeule Mathilde, et d'une quantité de princes italiens, par son évêque Hildeward, assisté des plus grands prélats et des plus puissants abbés de l'Italie et de l'Allemagne. Mais à la fin du XIIe siècle,

en 1199, Henri le Lion, duc de Saxe et de Bavière, qui avait jusqu'alors été un des plus grands bienfaiteurs de l'Allemagne, ayant rompu l'amitié qui le liait à l'empereur Frédéric Barberousse, et déclaré une guerre impitoyable à tous les amis de ce prince, et entre autres à Udalric, évêque de Halberstadt, assiégea cette ville, la prit, et y alluma un incendie qui consuma la cathédrale, les quatre monastères de Notre-Dame, de Saint-Étienne, de Saint-Jean-Baptiste, de Saint-Paul, et toutes les autres églises, avec les prêtres, les écoliers et la foule des fidèles. La cathédrale offre aujourd'hui un curieux mélange de tous les styles qui ont eu cours en Allemagne depuis le XIIIe jusqu'au XVIe siècle ; l'église de Notre-Dame, qui fut rebâtie avec plus d'empressement et d'unité, est un des exemples les mieux conservés de la haute époque byzantine.

Il est temps d'arriver aux constructions élevées par les empereurs saxons eux-mêmes, suprêmes représentants de l'avénement politique des races de pure origine germaine. Les monuments de l'époque de Henri l'Oiseleur sont concentrés au nord du Hartz. Gozlar, qui est le principal établissement de ce prince, le père des villes saxonnes, ne présente aucun édifice qu'on puisse faire remonter jusqu'au temps de la première fondation. L'église principale, qui a été démolie en 1820, avait été bâtie par l'empereur Conrad le Salique, consacrée en présence de son fils, l'empereur Henri III, en 1049, par le pape Léon IX, et affectée à un chapitre royal. Une petite chapelle respectée par les démolisseurs, suffit pour donner une idée de toute la construction, où le plein cintre régnait dans son austérité latine. De l'ancien palais des empereurs, auquel il serait difficile d'assigner une date précise, il reste aussi une chapelle qui a été convertie en magasin, et qui est une œuvre de l'art roman.

Non loin de Gozlar, Quedlinbourg, bâti, à ce qu'on a conjecturé d'après son nom, sur un ancien établissement des Cattes, est dominé par un rocher qui porte une construction tout à la fois féodale et religieuse. C'est un château qui contient l'abbaye royale fondée par la veuve d'Henri l'Oiseleur, la reine Mathilde, qui s'y retira auprès de la sépulture de son époux. Ce monastère fut, à ce qu'il paraît, édifié lentement; commencé en 937, aussitôt après la mort d'Henri Ier, il ne fut achevé et dédié qu'en 1021, en présence de l'empereur Henri II et de l'impératrice Cunégonde. L'acte de cette cérémonie contient des renseignements précieux : la basilique et le grand autel

(*supremum*) furent consacrés par l'évêque de Halberstadt; l'autel du milieu de l'église (*in medio ecclesiæ*), par l'archevêque de Magdebourg: celui du midi (*australe*), par l'évêque de Paderborn; celui du nord (*aquilonare*), par l'évêque de Misnie. La manière dont les deux derniers autels sont désignés et le nom de basilique décèlent suffisamment que l'église primitive, dotée d'un transept, avait la forme léguée aux anciens temples du christianisme par les édifices civils des Romains. Mais comment entendre la disposition du grand autel et de l'autel du milieu de l'église? Ne faut-il pas comprendre que le premier était au fond de l'apside, et que le second était à la rencontre du transept et de la nef, à la place où les coupoles s'élevèrent plus tard? Voilà l'image complète d'une basilique latine.

Autour du confluent de l'Unstrut et de la Saale, viennent aboutir et se rencontrer les trois provinces auxquelles nous avons limité nos recherches: au midi, la Thuringe des Mérovingiens; au nord, la Saxe de Charlemagne; à l'est, la Sorabie des Slaves. C'est sur cette frontière que semble avoir été fixé le centre des établissements d'Othon I[er]; c'est là aussi que nous allons étudier avec plus de détails le principe architectural des fondations de ce grand empereur, qui fut la personnification la plus élevée de la race saxonne.

Mersebourg est situé sur la rive gauche de la Saale; une colline qui, à l'orient, plonge perpendiculairement dans la rivière, et qui couvre au couchant la ville assise à ses pieds, porte, sur l'emplacement occupé autrefois par un temple de Mars (*Martis burgum*) ou par un camp de Mérovée (*Merwisburgum*), la cathédrale et le château, intimement unis depuis l'époque de leur fondation. La manière dont ces deux constructions sont posées, celle dont elles sont demeurées liées malgré les nombreuses révolutions des âges, font merveilleusement comprendre l'esprit des premiers établissements saxons. Comme à Quedlinbourg, à Meissen et en plusieurs autres endroits, on voit ici la religion devenir, sur la frontière de la barbarie, le signe de la civilisation, et tout à la fois se placer sous la garde de la puissance politique et lui donner la consécration. Il me semble que le regard de l'homme ne peut contempler un plus auguste spectacle. Qui ne serait ému en pensant qu'au pied de ces hautes murailles est venue expirer l'écume de l'Orient, et que les princes qui, au sein de ces constructions défendaient l'Occident tout entier, s'y agenouillaient aussi devant le Dieu d'amour et d'humilité, égaux, sous sa loi, au

plus faible des hommes qu'ils protégeaient par leur génie et par leur courage?

Mais si l'antique figure de ces fondations religieuses et militaires de la Saxe subsiste encore à Mersebourg, elle y a été singulièrement altérée par le temps ; nous sommes venus trois siècles trop tard pour la contempler dans sa primitive et austère grandeur : aussi l'histoire nous fournit-elle des indications auxquelles rien ne répond plus dans les édifices qui ont remplacé ces premières citadelles chrétiennes. La légende de saint Boniface dit que l'apôtre s'avança jusqu'à Martisburgum, et que, sur les débris d'un temple de Mars (Odin), il y érigea une chapelle, sans doute petite et faite de bois comme celles qu'on le voit élever partout ailleurs. D'après l'ordre que cette fondation occupe dans la vie du saint, je penserais qu'elle doit être placée à Marbourg dans la Hesse, plutôt qu'à Mersebourg, ainsi que le veulent les annalistes saxons. Charlemagne passe pour avoir établi à Merwisburg une église collégiale, au chapitre de laquelle il ajouta un comte palatin, chargé de l'administration séculière de la province. L'esprit général des institutions carlovingiennes se décèle tout entier dans cette subordination du pouvoir temporel au pouvoir ecclésiastique. Henri l'Oiseleur fit de riches dons à la collégiale de Mersebourg ; son fils Othon le Grand, qui avait coutume de tenir sa cour dans le château, érigea la collégiale en évêché en 968, et lui prodigua les revenus et les titres féodaux, qui étaient dès lors inséparables. Cependant Giselaire, chancelier de l'empereur Othon II, nommé évêque de Mersebourg d'abord, et ensuite archevêque de Magdebourg, ayant voulu, soit agrandir l'autorité impériale aux dépens des fiefs, soit payer les complices de son ambition, fit réduire son premier siége en abbaye, et en aliéna en grande partie les propriétés. L'empereur Henri II, dont nous avons déjà trouvé à Bamberg, à Ratisbonne et à Quedlinbourg des fondations pieuses, récompensées, après sa mort, par la canonisation, donna à l'évêché de Mersebourg une large réparation, qui lui fut, dit-on, inspirée par une dévotion particulière pour saint Laurent. En 1005, après la mort de Giselaire, ce prince réunit sur la tête de son chapelain Gilbert le titre d'évêque et celui de comte, y ajoutant, entre autres largesses, la possession de la ville de Leipzig, dont il venait de jeter les commencements. Regardé comme le second instituteur de la cathédrale, ce fut lui qui la fit consacrer en 1021 avec des solennités magnifiques. Depuis

lors cette église fut gouvernée par tout ce que l'empire produisit de plus noble, sans qu'on cite d'autre particularité importante de leur administration qu'une diète assemblée en 1135 dans leur ville par l'empereur Lothaire, et où les princes se rendirent de toutes les extrémités de l'Europe.

La cathédrale actuelle renferme-t-elle des parties qu'on puisse authentiquement rapporter même à cette dernière époque ? L'incendie qui l'a ravagée à plusieurs reprises, une terrible tempête qui en 1273 précipita dans la Saale le sommet de ses deux tours postérieures, l'avaient réduite à un état misérable, lorsque, à l'heure même où la réformation allait s'en emparer, les deux évêques Thilo de Trotha (1468-1514) et Adolphe, prince de Anhalt (1514-1526) lui donnèrent sa forme présente. En la faisant reconstruire, ils conservèrent, au chœur et à l'entrée, des fragments de plusieurs réédifications antérieures, dont on ne peut fixer la date que d'une manière approximative. Le chœur, carré, est terminé par une apside ronde, dans laquelle s'ouvrent cinq longues fenêtres latines, dont il semble que le cintre ait été grossièrement entaillé après coup pour imiter faiblement la ligne ogivale ; la clôture de ce chœur, néogrecque par sa forme originaire, est taillée en ogives qui reposent sur des colonnettes encore byzantines, et qui contiennent les images peintes des anciens évêques. Ainsi on voit dans cette partie le gothique greffé sur le byzantin, et le byzantin sur le roman, comme dans tous les monuments de l'Allemagne que nous avons étudiés jusqu'à présent. A l'entrée, on trouve deux chapelles latérales, dont l'une contient le baptistère, ouvrage curieux et respecté de l'art byzantin. C'est un vase de cette pierre rouge si fort usitée sous le règne de Frédéric Barberousse ; il est supporté par des animaux qui alternent avec des hommes assis ; il est décoré d'arcades dont les pleins cintres parfaits reposent sur des colonnettes longues et encadrent des figures tout orientales, accouplées deux à deux, l'une sur les épaules de l'autre, ayant encore à la façon antique, les jambes séparées sous le costume, et portant des légendes écrites sur la bordure de leurs manteaux. Quant à la nef, elle ressemble à toutes les constructions gothiques que l'Allemagne fit au XVIe siècle, et qu'il n'est point temps de définir.

A l'extérieur, l'église présente quatre tours, comme tous les monuments tudesques postérieurs au XIe siècle, deux en arrière de la croisée, rondes, érigées en l'honneur des deux patrons de l'église Saint-Jean

Baptiste et saint Laurent, et appartenant sans doute aux plus anciennes édifications ; deux sur la façade, consacrées aux cloches, et qui, par leur partie supérieure, formée en octogone, tiennent à la dernière époque byzantine. Celles-ci reposent sur un ancien frontispice roman du genre le plus sévère, qui a été affublé, sans doute au XVIe siècle, d'un fronton gothique, et en outre masqué en partie, au même temps, par un second frontispice, destiné à enfermer dans la nouvelle enceinte le baptistère, demeuré jusqu'alors hors de l'église. Cette dernière particularité, qui me paraît très-importante, montre assez avec quelle exactitude les fondateurs des églises saxonnes, que je considère comme les véritables instituteurs de l'art allemand, se sont astreints à reproduire toutes les formes de l'architecture latine.

Au midi de l'église s'élève un vieux cloître dont les lancettes étroites et courtes, reposant sur des piliers dépourvus d'ornements, remontent à la première introduction de l'ogive en Allemagne. De ce côté était l'établissement religieux de la forteresse de Mersebourg ; du côté du nord était l'établissement politique ; mais là tout a été refait au XVIe siècle. C'est une cour royale, entourée, sur les trois faces que l'église laisse libres, d'un logis immense, défendu par un large fossé, orné de tourelles, de porches sculptés, et, jusque par-dessus les toits, de ces nombreux pignons historiés qui couronnent la plupart des édifices de la renaissance allemande. Ce diadème qu'on aperçoit de loin, au-dessus des hautes terrasses qui dominent le cours de la Saale, rappelle avec je ne sais quel faste grossier, l'antique puissance du lieu.

La citadelle de Meissen garde moins de traces encore de sa forme primitive. Fondée en 930 par Henri l'Oiseleur, au confluent de la Meisse et de l'Elbe, dans une position stratégique dont ce prince s'était servi pour repousser les Hongrois ; elle reçut son institution définitive d'Othon le Grand, qui y établit en 968 un évêque à côté d'un margrave et d'un burgrave. Le margrave administrait toute la province et était chargé de la garantir contre les Slaves ; le burgrave veillait à la défense particulière de la place, et gouvernait quelques autres forts ; l'évêque joignait à plusieurs titres féodaux le privilége de relever directement du pape. Ces trois hauts dignitaires demeuraient ensemble dans le château, autour de l'église qui en occupait le centre, au-dessus de la ville qui était étendue à ses pieds. Du milieu de l'enceinte, armée de ses puissants contre-forts qui rappellent les premiers temps,

s'élèvent aujourd'hui une nef et de grandes habitations qui appartiennent à des époques plus récentes.

Un incendie, que la chronique du Mont-Serein place à la veille de de la Saint-Barthélemy, l'an 1222, détruisit Meissen complétement : et le biographe de Saint-Bennon, l'un des évêques de cette ville, nous apprend que le temple fut rebâti deux fois plus grand qu'il n'avait été dans l'origine. A cette époque, les margraves d'Osterland ou de Misnie étaient devenus les plus puissants princes de l'Allemagne, grâce aux mines d'argent qui avaient été découvertes dans leur ville de Freyberg en 1172, du vivant d'Othon le Riche. Le petit-fils de ce prince, Henri l'Illustre, qui gouverna depuis 1195 jusqu'en 1255, au temps de la reconstruction de l'église de Meissen, avait, disent les chroniques, des tours pleines d'argent. Dans un tournois qu'il donna à Freyberg, il fit apparaître, au milieu d'une forêt, à la grande admiration des conviés, un arbre d'argent ciselé avec un art infini, et tout chargé de feuilles d'argent et d'or. Les chevaliers qui rompaient une lance sur le corps de leur adversaire obtenaient la feuille d'argent ; ceux qui faisaient vider les étriers, la feuille d'or. Il acheta à prix d'argent le landgraviat de Thuringe, auquel il avait des droits par sa mère, fille du landgrave Hermann et belle-sœur de sainte Élisabeth : il aurait pu acquérir de la même manière le duché de Bohême, si une réserve naturelle n'avait mis des bornes volontaires à sa puissance. Ce fut lui qui commença à bâtir la citadelle de Dresde et à y tenir sa cour, sans doute après que la flamme eut dévoré l'antique demeure de Meissen. La prospérité qui l'accompagnait, et dont il a laissé la preuve dans une foule de monastères fondés et dotés par lui, dut amener une ère de renouvellement dans la vie des peuples saxons, et par conséquent dans leur art. Aussi voyons-nous que la cathédrale qu'il releva à Meissen vers le milieu du XIIIe siècle fut dessinée dans le style ogival, qui était alors une mode toute neuve en Allemagne. L'église construite à peu près vers la même époque à Marbourg, dans la Hesse, en l'honneur de sainte Élisabeth, qui y était morte en 1232, après avoir donné les plus beaux exemples de la charité chrétienne, emprunta aussi toutes ses formes à l'art nouveau de l'ogive. Il est à remarquer toutefois que ces deux monuments où la ligne ascendante est employée avec une rare élégance demeurèrent en quelque sorte exceptionnels dans les limites de l'ancienne Germanie, et n'y produisirent aucun autre édifice digne de leur être comparé : en sorte

qu'il est facile de reconnaître qu'ils furent enfantés par l'heureuse fantaisie d'un prince opulent et ami des arts, qui ne parvint point cependant à détourner le goût naturel de son pays.

La cathédrale de Meissen fut rebâtie dans la forme austère et simple de toutes nos constructions religieuses du XIIIe siècle ; la nef rappelle celle de Metz ; la flèche, toute en pierres artificieusement percées, ressemble aux tours qui surmontent en Normandie les édifices des siècles antérieurs, et plus particulièrement à celle de la curieuse cathédrale de Senlis, dont la date n'est point douteuse. J'en augurerais volontiers que les artistes qui érigèrent le monument de Meissen avaient été appelés directement de France par Henri l'Illustre, et que c'est en se repliant vers leur pays qu'ils bâtirent à Marbourg l'église de Sainte-Élisabeth. Le génie allemand a pourtant fait acte de présence dans la cathédrale de Meissen. A la fin du XVe siècle, les deux frères Ernest et Albert, dont les descendants ont formé les deux branches, longtemps rivales, de la famille actuelle de Saxe, montrèrent une grande dévotion pour cette église : ils y établirent une liturgie particulière et un nombre suffisant de clercs pour que le chant divin (chose unique dans toute la chrétienté) y fût continué sans interruption la nuit et le jour. C'est sans aucun doute dans ce temps qu'un artiste tudesque, et probablement Adam Kraft lui-même, y sculpta une de ces maisons sacramentelles dont je vous ai montré le modèle à Ulm et à Nuremberg. Lucas Chranach ne tarda point d'y peindre un retable, et Albrecht Duerer, à ce qu'on rapporte, d'y dessiner des verrières. Quant au palais où l'évêque, le margrave et le burgrave de Misnie habitaient ensemble, reconstruit dans les derniers siècles, il a été affecté par celui qui a précédé le nôtre à cette belle manufacture de porcelaine qui a répandu dans les salons de l'Europe les noms de Saxe et de Meissen, antique terreur des tribus de l'Asie.

Le troisième évêché, qu'Othon Ier avait fondé à Zeits, fut bientôt transporté à Naumbourg, au confluent de la Saale et de l'Unstrut, par Eckard Ier, seigneur de Thuringe, qui obtint d'Othon III, en 985, le margraviat d'Osterland ou de Misnie, et qui se préparait à prendre après lui le titre d'empereur, lorsqu'il fut tué en 1002. Sa femme Swanehild, fille d'Hermann Billüng, duc de Saxe, donna au nouvel évêché presque toute la marche d'Osterland et la meilleure partie du comté de Pleisssen. La cathédrale ne fut pourtant fondée qu'en 1029 par les deux fils d'Eckard Ier, les deux margraves Herman et Eckard II,

assistés de leurs femmes Regchinde et Ute. Parmi les réparations ultérieures qu'elle reçut, les chroniques, insuffisantes sur ce point, ne parlent que de celles qui furent faites vers le milieu du XIIe siècle, en 1151, sous l'autorité de l'évêque Wichman et du margrave Conrad, avec l'aide de Sizzo, comte de Keffernberg, qui est cité parmi les bienfaiteurs de l'église. Quant aux désastres qui altérèrent successivement les premières constructions, on ne les a point enregistrés, hormis celui qui, en 1532, réduisit en cendres la maison des chanoines, le toit de la cathédrale, et une des tours, laquelle croula avec ses cloches.

L'édifice lui-même parle plus nettement que les chroniques des transformations qu'il a subies. Le plan actuel présente le dessin d'une basilique ornée de deux chœurs opposés, d'une croisée et de quatre clochers, comme la plupart de celles qu'on a bâties en Allemagne au XIe siècle; mais il suffit de considérer les murs extérieurs pour se convaincre que la forme qui leur a été donnée se rapproche beaucoup plus de l'art roman tel qu'il a été pratiqué dans les provinces méridionales de la France, que de l'art néogrec usité à la même époque sur les bords du Rhin. La simplicité, la gravité des Romains, respirent encore dans ces murailles érigées par les premiers gouvernements réguliers de la Saxe. Les faces latérales qui, dans toute leur longueur, paraissent appartenir à l'époque primitive, construites en belles pierres, et couronnées par des arcatures élégantes, sont percées de petites et hautes fenêtres latines qui s'arrondissent en plein cintre; les frontispices qui terminent les deux travées du transept, affectent aussi les formes les plus sobres qui puissent résulter de la combinaison des rectangles et des cintres; en arrière de ces travées s'élèvent, dans ce style toujours simple, les deux bases carrées des deux clochers postérieurs; à ces tours elles-mêmes sont adossées, de part et d'autre, les petites apsides qui terminent les bas côtés, et qui, rondes, bien fermées, ornées de leurs filets et de leurs arcatures, prennent leur place parmi les plus anciens et les plus beaux travaux de l'art roman.

Le sommet des deux clochers qui ornent cette extrémité révèle, au contraire, par sa forme octogone et par les grands cintres géminés qui y sont inscrits, qu'il appartient à la période intermédiaire des Byzantins; enfin la grande apside, qui terminait la grande nef, a été remplacée par une sorte de chevet que ses grandes ogives et ses contreforts assimilent au chœur de Saint-Laurent de Nuremberg et placent

comme lui dans l'époque suprême, et, probablement même, au XVI[e] siècle. Le chevet de l'extrémité occidentale est d'un gothique plus ancien ; d'après la forme de celui de ses deux clochers qui est encore debout, et qui, comme ceux du chœur de Saint-Pierre à Bamberg, ressemble aux tours de la cathédrale de Reims, on peut fixer avec vraisemblance la construction de cette partie à la fin du XIII[e] siècle ou au commencement du XIV[e].

Ces indications précises fournies par l'extérieur même du monument, nous guideront sûrement au milieu des nombreuses réparations faites à l'intérieur. Ici on peut faire remonter à l'époque de la fondation les fenêtres supérieures de la nef, courbées en plein cintre, le premier pilier, carré, et orné sur ses quatre angles d'une grossière moulure en forme de colonnette ; la base des bas côtés chaussée à la manière antique et offrant encore les traces du cintre primitif dans la naissance des voûtes ; les travées du transept décorées de portes et de fenêtres cintrées, peut-être même une partie du jubé oriental dont les petites ouvertures sont toutes latines. A la pure époque byzantine appartiennent la clôture du chœur oriental, et la plupart des piliers de la nef ; on trouve le byzantin et le gothique mêlés dans le chœur occidental et dans son jubé, où les figures qui naissent directement du plein cintre s'associent aux ogives, où les ornements purement architectoniques et les feuilles de la végétation naturelle s'unissent pour envelopper des images byzantines peintes dans les reliefs de la pierre, et des statues gothiques érigées aux fondateurs de l'église.

Les vitraux de ce chœur méritent une attention particulière. Inscrits dans des fenêtres ogives, ils conservent pourtant, comme ceux de Saint-Cunibert à Cologne, toutes les traces de l'art néogrec. Ils portent en effet, dans des encadrements découpés en festons à l'imitation des dernières fenêtres byzantines de Bonn et de Neuss, des personnages montés, à l'orientale, sur les épaules les uns des autres ; dans leurs couleurs, qui se bornent au rouge, au jaune, au vert et au bleu, et qui sont opposées avec un goût hardi, on voit la dernière tradition des vieilles écoles grecques. A ces vitraux, que j'appellerais volontiers helléniques, tant ils donnent une idée encore sensible de la peinture des anciens, succédèrent les vitraux plus clairs, plus pâles, mais plus fièrement dessinés dans lesquels nos grands gothiques découpèrent une seule et large silhouette humaine. Ceux-ci s'altérèrent peu à peu ; et, au XV[e] siècle, le style flamboyant passant

de l'architecture aux autres arts, ils furent remplacés à leur tour par ces resplendissantes verrières, qui firent au jour la part la plus large, et qui présentèrent, comme dans une image abrégée du paradis, les saints errant à travers les dédales d'une architecture fantastique tout inondée par la lumière du ciel. Le XVIe siècle, ramenant partout le goût des choses naturelles, supprima ces représentations idéales, et réduisit les vitraux à ne plus être qu'une imitation de la peinture ordinaire et de ses effets réels. On peut admirer dans la cathédrale de Metz, aux deux extrémités opposées de la croisée, deux magnifiques pages de verre qui font ressortir avec un grand bonheur le contraste de ces deux derniers styles. Les artistes modernes qui ont essayé, à Munich comme en France, de rajeunir ce genre longtemps délaissé, ont adopté la manière du XVIe siècle, en exagérant encore le naturalisme dont elle est entachée. Les vitraux byzantins de Cologne et de Naumbourg ont l'avantage d'unir à toute la fantaisie des verrières du XVe siècle, des tons plus chauds encore que ceux du XVIe, et une coloration non moins continue.

La cathédrale de Naumbourg était autrefois entourée de deux cloîtres. Celui qui couvrait sa face septentrionale, et dont on ne voit plus que de légères traces, était cintré ; celui qui existe encore sur la face méridionale a des ogives énergiques et barbares de la première époque. Cette grande église en a produit une autre qui est, pour ainsi parler, sa miniature. En remontant le cours de l'Unstrut, après avoir longé de hautes roches sur lesquelles la légende entière de la vigne a été scluptée en bas-reliefs par les artistes naïfs du moyen âge, on trouve, au milieu des montagnes, au pied d'un vaste château, la ville de Freybourg, fondée, en 1075, par Louis II, landgrave de Thuringe. Là s'élève une petite église en pierre dont l'intérieur a été renouvelé en 1499 ; mais, à l'extérieur, elle offre dans la partie postérieure deux charmants abrégés d'apsides latines ; à chaque extrémité de la croisée, deux frontispices romans ; au milieu même de la croisée, une tour toute byzantine ; enfin, un curieux péristyle roman couvert par une sorte de tribune, et surmonté par deux tours de la dernière époque byzantine. Le château suspendu entre deux précipices est l'une des plus anciennes résidences des landgraves de Thuringe, et présente un amas énorme de constructions que protégent de vastes tours rondes : dans cette enceinte, partout empreinte du caractère roman, on trouve, comme dans le château de Nuremberg, deux cha-

pelles carrées posées l'une sur l'autre ; mais elles n'offrent plus, comme à Nuremburg, une imitation exacte du plan des premières églises grecques, qui étaient divisées en trois travées et en neuf voûtes par quatre colonnes séparées. Elles s'éloignent de cette donnée primitive, en ce que la chapelle inférieure est divisée en deux parties par une arcade énergique, et que la supérieure appuie sur quatre colonnes byzantines, réunies en un seul pilier au milieu de la salle, quatre voûtes dont les nervures sont découpées en dentelures moresques. A ce signe, qui s'accorde avec les chroniques, on reconnaît une construction de la première partie du XIIIe siècle.

A quelle époque la forme romane, que je trouve dans les commencements de tous ces édifices, fut-elle altérée d'abord et ensuite remplacée en Saxe par la forme byzantine ? C'est une question importante que l'on peut résoudre avec assez de précision par des monuments authentiques. Non loin des frontières de la Thuringe auxquelles nous touchons, et sur celles de l'Osterland et du Voigtland sur la rive droite de la Mulde, presque en face de Rochlitz, se dresse une citadelle qui était, dès le temps des Carlovingiens, une des places confiées au *Burggravius zorbecannus;* érigée en comté sous le nom de Zschillenbourg par l'empereur Henri II, elle fut donnée par lui à la famille de Wettin, qui prétend avoir sa souche dans le célèbre Wittikind ; on connaît par des témoignages indubitables que l'un des membres de cette famille, Dedo, dit le Gros, comte de Rochlitz, changea, dans l'année 1174, la forteresse en un monastère affecté à un chapitre aristocratique. Les chanoines nobles ayant pendu leur prévôt pour se livrer à toutes sortes de débauches, leur couvent fut livré, en 1280, à l'ordre des chevaliers Teutoniques. Au XVIe siècle, par suite de la sécularisation des chevaliers, il était tombé dans les mains des électeurs de Saxe, lorsqu'en 1546 le duc Maurice le céda, pour la citadelle de Hohenstein, située au-dessus de Dresde, aux barons de Schonbourg, qui, voulant perpétuer le souvenir de l'*échange*, lui donnèrent le nom actuel de Wechselbourg. Sur sa cime déserte, l'église de ce monastère a conservé, en toute sa pureté, la forme qu'elle a prise en 1174. On y voit l'art roman, quoique modifié par quelques concessions faites à l'art byzantin, prolonger son empire bien au delà du terme qui lui avait été assigné sur les bords du Rhin. La nef est séparée des bas côtés par des arcades cintrées, reposant sur des piliers carrés dont les quatre angles sont ornés de la moulure cir-

culaire que nous avons observée au plus ancien pilier de la cathédrale de Naumbourg. Cette moulure, qui, par sa forme et par sa position, rappelle l'habitude que les artistes de Constantinople avaient de figurer des colonnes dans tous les angles de leurs constructions, est la marque d'une école byzantine toute particulière à la Saxe. L'apside ronde et la croisée appartiennent à l'art latin ; la tour octogone qui s'élève au milieu du transept, à l'art néogrec. Les colonnes, qui y sont rares, ont des chapiteaux ciselés dans le goût oriental. L'autel, contemporain de l'église, est rattaché de part et d'autre à l'apside par des arcades cintrées, couronnées par un second étage de décoration qui forme un grand retable de pierre du plus curieux effet. La chaire affecte, comme l'autel, une forme carrée dont on ne peut se défendre d'admirer la simplicité sauvage. Elle est du reste ornée, comme lui, de sculptures qui ont singulièrement ému les artistes et les archéologues de l'Allemagne. Il suffit d'apporter à leur examen un esprit dégagé de toute prévention, pour y reconnaître le travail d'un artiste venu d'Italie au commencement du XVe siècle, et qui s'est plu à reproduire, au milieu de la nature rigide du Nord, les belles formes, les attitudes libres, les costumes gracieux qu'il avait appris à ciseler dans les écoles de Florence.

Cette église montre clairement qu'à la fin du XIIe siècle, l'art roman se perpétuait en Saxe avec une force qu'il n'avait plus à cette époque en aucun autre lieu. On peut se convaincre qu'à Magdebourg, capitale religieuse de la Saxe impériale, ville plus exposée que le château agreste de Wechselbourg aux envahissements ou aux innovations de la mode, les artistes byzantins n'avaient non plus exercé qu'une influence médiocre, vers le milieu du même siècle. Cette cité renferme aujourd'hui un seul temple catholique, celui dont la première pierre fut posée en 1131, par l'archevêque Nortbert, et qui fut élevé, sous l'invocation de la Vierge, aux frais d'Othon, comte de Crudorp, institué lui-même, avec l'ordre de diacre, chanoine de sa collégiale. On voit dans la façade de cet édifice, laquelle est tout empreinte du goût austère de la première époque du moyen âge, deux portions différentes qu'on distingue non-seulement aux formes qui leur ont été données, mais encore à l'appareil de leur construction. La porte unique, cintrée, sans aucun ornement, l'entablement qui la surmonte, les deux petits oculus qui s'ouvrent dans une vaste surface pleine, couronnée elle-même par une seconde corniche, com-

posent une première partie, je ne dirai pas romane, mais presque toute romaine. Au-dessus de ces deux étages ont été élevés, avec une autre pierre, deux étages postérieurs, dont le premier, orné de trois pleins cintres géminés aux colonnettes énergiques, et le second composé d'un fronton peu aigu où s'ouvrent trois autres cintres géminés inégaux, indiquent une tendance naissante au byzantinisme. Les deux tours rondes, qui sont placées en arrière de cette façade, portent, dans leur sommet, deux étages de cintres géminés, parés de trèfles qui signalent l'invasion complète du génie oriental. Elles sont si différentes de la base du frontispice lui-même qu'on peut hardiment les croire postérieures d'un siècle. A l'entrée de cette église, on trouve, en guise de vestibule, une salle carrée dont la voûte dessinée par de fortes nervures cintrées et les pilastres byzantins me paraissent appartenir à l'époque des tours. La nef, malgré le revêtement gothique qui a été mis, au XVe siècle, sur sa partie supérieure, laisse voir clairement la forme primitive de ses arcades cintrées qui reposent sur des piliers carrés, et qui sont séparées par une frise, à petits entrelacs, des fenêtres cintrées et allongées selon le rhythme latin. Ce n'est plus qu'à l'extérieur qu'on peut reconnaître l'ancienne figure ronde des trois apsides romanes qui terminaient la nef et les deux bas côtés. J'ai retrouvé des analogies surprenantes entre cette église saxonne du XIIe siècle et une église construite au XIe, dans une ville provençale, à Saint-Remy, sous l'invocation de saint Paul. Cette ressemblance peut faire juger à quel point le style roman s'était naturalisé au centre de l'antique Germanie.

La cathédrale de Magdebourg présente, dans sa forme actuelle, un exemple du passage de la période byzantine à la période gothique. L'antique édifice, qui avait été construit dans cette ville par Othon le Grand, périt en 1228, sous l'épiscopat d'Albert XVIII. La chronique de George Torquat raconte qu'en cette année, « un feu terrible, qui avait pris sur la grand'place, jeta des brandons sur la » cathédrale, et que tout le monastère, le réfectoire, le dortoir, les » tours, l'église et toutes ses cloches, dont les semblables n'existaient » pas dans la Saxe entière, croulèrent et furent réduits en cendres. » Sainte Élisabeth eut, dit-on, à Marbourg une vision qui lui révéla » les désastres de cette église, et elle la raconta, la nuit même, au » landgrave son mari. » Si ce dernier trait marque la gravité de la catastrophe, ceux qui précèdent font vivement regretter que l'incendie

ait détruit un exemplaire si complet des premières fondations du moyen âge, où la cité des prêtres était entièrement distincte de celle des laïques. La cathédrale, reconstruite sur les ruines de l'ancienne, ne fut achevée qu'au XIV[e] siècle, et consacrée seulement en 1363 par l'archevêque Thierry. Trois âges successifs et fort divers de construction y sont parfaitement marqués dans les arcades du chœur, dans celles de la nef, dans les fenêtres de l'étage supérieur. Les arcades du chœur ont des ogives très-aiguës, qui indiquent évidemment qu'à l'époque de leur édification, le règlement définitif de l'art ogival n'était point connu en Saxe; les arcades de la nef, destinées à être cintrées, et réduites après coup en ogives, présentent des écartements excessifs non moins contraires aux lois de l'ogive équilatérale, ou du *tiers-point*. Les fenêtres qui éclairent le vaisseau ont seules la mesure consacrée par les artistes français qui ont déterminé, au XIII[e] siècle, les conditions fondamentales du système ogival; mais les archéologues nationaux savent bien que ces fenêtres datent du XIV[e] siècle, et l'on en peut conclure avec justesse que les Saxons qui ne pratiquèrent l'ogive qu'un siècle après qu'elle avait été répandue en France, n'en connurent encore le vrai système qu'un siècle après qu'il avait été composé chez nous.

Le chœur veut être examiné séparément. Il est entouré d'un pourtour, dans lequel sont pratiquées de petites chapelles qui, rondes dans leur base, deviennent polygonales en s'élevant. A l'intérieur, il présente le singulier entassement de quatre étages entièrement divers; les ogives aiguës qui forment le plus bas viennent se perdre dans un second étage dont les compartiments sont séparés par quatre magnifiques colonnes romaines, la première de granit gris, la seconde de porphyre rouge, la troisième de vert antique, la quatrième de porphyre rose, toutes quatre aux chapiteaux corinthiens, supportées comme des objets précieux sur des consoles formées par des faisceaux de colonnettes. La Germanie se parait ainsi des dépouilles de la Grèce et de l'Italie. Ces quatre colonnes encadrent de petites tribunes carrées, accompagnées à droite et à gauche de niches rondes où des sculptures byzantines étalent leurs costumes encore antiques. Le troisième étage est formé par de grandes tribunes dont l'ogive varie, dans des rapports toujours voisins de ceux qui mesurent le plein cintre; dans les intervalles de ces tribunes, ornées de colonnettes byzantines, apparaissent des statues où l'on reconnaît le même

style ; les pieds appuyés sur d'autres figures, à la mode orientale, la tête couverte de clochetons grecs, elles représentent deux Othons, le Christ, et trois apôtres encore drapés dans le goût des anciens. Enfin le quatrième étage est rempli par de grandes fenêtres de diverse largeur, où le trèfle se double et se triple, et dont l'arc à peine aigu semble être une des premières déformations du cintre byzantin. A l'extérieur ces quatre étages n'en forment que trois, celui des chapelles polygonales, celui des grandes tribunes enveloppant les tribunes inférieures, celui des fenêtres ; aucun d'eux, chose remarquable, n'est appuyé de contre-forts ; le plus haut est couronné par une petite galerie imitée des galeries byzantines qui surmontent toutes les apsides des bords du Rhin. Le style néogrec qui éclate dans les arcatures des frises, dans les ornements des colonnettes, y enveloppe partout l'ogive naissante.

La nef est soutenue sur des piliers qui gardent assez longtemps le caractère byzantin ; son étroitesse contraste avec la largeur de ses arcades. A la naissance de la colonnette qui soutient les nervures de la première voûte, on voit une figure sculptée sous laquelle on a écrit *Bonenam*, et qu'on regarde comme le portrait de l'architecte qui a construit le monument. Il serait insensé de penser qu'un seul homme a fait le plan de toutes les maçonneries si différentes que je viens d'indiquer ; le costume de cette figurine, qui est celui du XIVe siècle, ne peut convenir qu'à l'artiste qui a conduit les derniers travaux tracés au tiers-point ; le nom qu'elle porte, et qui ne saurait appartenir à aucune des époques de la langue allemande, me ferait incliner à penser que ce fut un architecte français qui vint achever la cathédrale de Magdebourg selon les règles du système équilatéral.

Un cloître contemporain des arcades de la nef, formé, comme elles, d'ogives énergiques qu'accompagnent toutes les figures directement issues du plein cintre, couvre le flanc méridional de l'église. Sur le flanc septentrional, j'ai remarqué, en arrière du frontispice de la croisée, la base d'une tour qui n'a point été conduite à son terme, et qui m'a aidé à retrouver un semblable commencement sur la face opposée ; ces deux tours projetées, réunies aux deux clochers qui ornent le portail antérieur, auraient assimilé la cathédrale de Magdebourg à tous les édifices byzantins de l'Allemagne, qui portaient ordinairement quatre pointes. Mais durant la construction, c'est-à-dire assez avant dans le XIIIe siècle, les plans gothiques ayant prévalu,

les deux tours postérieures furent délaissées, et l'effort principal des architectes se porta sur les deux tours antérieures. Celles-ci cependant, par leur forme rude et austère, rappellent encore la première époque ; elles sont carrées, sévèrement fermées, très-hautes et peu liées au frontispice, sur lequel elles tranchent vivement. Ce frontispice, percé dans la partie inférieure d'une seule porte couverte par son porche et par son pignon, est orné, dans la partie supérieure, de fenêtres très-étroites et de filets nombreux, où la ligne verticale domine et annonce le caractère particulier que l'architecture ogivale ne tardera point à prendre en Allemagne. Le jubé dont on décora le chœur de cette église au commencement du XVI[e] siècle, et qui affecte les formes les plus complexes du style flamboyant ; la chaire, où à la fin de la même époque un artiste indigène, Sébastien Ertler, a prodigué les richesses classiques de la renaissance, n'ont rien à nous apprendre sur le principe de l'art germanique.

Il me semble que ces exemples suffisent pour déterminer avec rigueur la série et la date des diverses époques de l'architecture allemande. Si l'on souhaitait de plus amples informations, on ne pourrait les chercher que dans les contrées septentrionales où les Teutons d'abord, et en dernier lieu les Saxons, leurs suprêmes héritiers, ont eu leurs premières demeures. Mais dans ces pays, qui ne sont arrivés que plus tard à la civilisation, on trouverait que les édifices originaires, au lieu d'être latins ou romans, sont presque tous construits dans le style byzantin. Les anciens monuments qu'on rencontre, de Lubeck à Brême, sont en effet des produits de l'art oriental qui régnait sur l'Allemagne au moment où ces cités sont entrées dans le congrès de la société européenne.

L'intéressant ouvrage que M. Dahl a récemment publié à Dresde, sur l'architecture norwégienne, et que j'ai déjà cité, me permet de reconnaître jusqu'aux extrémités de l'Europe, aux rivages glacés d'où la race scandinave est descendue, une confirmation des grandes lois que j'ai établies. Sur les côtes les plus lointaines de la mer du Nord, les églises ont conservé la forme des basiliques de Constantinople ; on doit d'autant plus s'étonner de voir le plein cintre y dominer et l'ogive en être entièrement exclue, que le bois dont elles sont construites se prête fort difficilement à la première de ces deux formes, et s'accommode, au contraire, merveilleusement de la seconde. Mais la prédilection des races septentrionales pour le demi-cercle romain est si

naturelle, qu'à Bergen, et dans toutes les villes voisines, les charpentiers, tout en étant forcés, par les matériaux qu'ils employaient, à donner aux édifices religieux des pignons très-aigus, n'ont jamais songé à y inscrire l'ogive, qui en est devenue chez nous l'accompagnement inévitable. Ces architectes du Nord ont dressé leurs monuments sur un plan presque exactement carré, où la nef prend place entre ses deux bas côtés, et au dehors duquel se prolonge un chœur étroit. Les fenêtres, les portes, les arcades, sont parfaitement cintrées, et ornées de ciselures byzantines, qui représentent des monstres et des arabesques. Les colonnes ont des chapiteaux où l'on peut étudier toute la suite des révolutions de l'art néogrec; couronnées, tantôt par le dé énergique de la première époque, tantôt par les riches moulures qui l'ont remplacé dans les derniers temps; elles supportent souvent des voûtes cintrées, quelquefois des plafonds : dans ce dernier cas, l'église prend l'aspect d'un temple égyptien. Au dehors cependant les coupoles s'élèvent, soit sur la porte, soit sur le sanctuaire; ordinairement leurs formes rondes sont décomposées en formes rectangulaires; plus rarement elles conservent la figure du pavillon primitif. Tout autour de l'enceinte règne, en guise de péristyle, une petite galerie byzantine, qui préserve à la fois l'édifice et les fidèles qui ne peuvent pas trouver place dans l'intérieur.

Les Allemands, qui développèrent l'art du plein cintre avec un zèle si vif et si continu, finirent aussi, je ne le cacherai point, par s'approprier l'art ogival, et par lui imprimer, à la dernière époque, un caractère particulier. Je ne veux pas quitter la Saxe, d'où j'ai jeté ce dernier coup d'œil sur leur architecture, sans vous signaler la configuration générale des églises dont elle s'est couverte à la fin du xv[e] siècle et au commencement du xvi[e]. Imaginez un vaisseau partagé en trois nefs presque égales par des piliers octogones qui montent jusque dans la voûte, et qui y déploient les extrémités de leurs nervures sous les formes les plus compliquées; de grandes fenêtres ogives élevées, comme les piliers, de la base au sommet, percent tout à jour les murailles latérales, où est quelquefois appendue à l'intérieur une tribune continue et étroite. C'est le plan des chœurs de Saint-Sébald et de Saint-Laurent de Nuremberg, développé sur une plus grande échelle. Ainsi sont construits, pour ne citer que quelques exemples, en Franconie l'église d'Amberg, en Saxe toutes celles de Weimar, Freyberg, de Halle, de Leipzig, de Wittemberg; à Dresde

et à Berlin, les chapelles qui sont antérieures au XVIIe siècle. S'il y a un style d'architecture qu'on puisse appeler gothique allemand, c'est certainement celui qu'on trouve dans ces monuments. Simple jusqu'à la nudité et à la monotonie, il contraste fortement avec le luxe du style flamboyant où la France se précipitait alors; il semblait prédestiné à s'accorder entièrement avec le protestantisme, qui ne tarda point, en effet, à s'emparer des temples où il était empreint.

XXX.

Conclusion.

La moindre conséquence que je puisse tirer tout d'abord des précédentes recherches, c'est que l'art ogival, loin de naître avec la société allemande, ne s'est établi au milieu d'elle que lorsque deux autres arts, le roman et le byzantin, y ont eu épuisé leur développement. La ligne sur laquelle cet art est fondé n'a donc rien de primordial en Allemagne, non plus qu'en France, où elle avait paru plus tôt; et ainsi j'arrive à vérifier par l'étude positive des faits, une opinion que j'avais déjà déduite de la considération absolue des principes.

Je n'ai pas craint de me placer au cœur même des peuplades à demi sauvages qui ont renouvelé la face du monde, et j'y ai recueilli la conviction consolante de l'invincible force de la civilisation. Les hommes se sont presque toujours fait de fausses idées de la barbarie; tantôt ils ont cru qu'elle mettait fin à tout, tantôt qu'elle renovait tout; elle n'est ni si cruelle, ni si féconde. Lorsqu'elle déborde sur les sociétés régulièrement constituées, elle ne se propose ni de les détruire ni de les changer; elle veut s'accroître elle-même, en prenant part au bonheur et à l'ordre qu'elle y trouve établis; elle veut faire non pas des ruines, mais des conquêtes; et si elle sème le désordre autour d'elle, c'est que Dieu a permis que le monde fût une arène où il ne saurait y avoir de triomphe qui ne coûte du sang et des larmes.

Le lendemain du jour où les Germains ont renversé l'empire romain, ils sont devenus Romains eux-mêmes, et ont donné ce nom à leur propre empire, après avoir adopté la langue, les mœurs, les établissements, les arts du peuple universel qu'ils venaient de fouler aux pieds. En faisant ainsi, ils obéissaient à une loi qui est liée aux conditions physiologiques de notre être, et qui est la plus solide garantie du progrès continu des choses humaines. Proclamons donc hautement ce résultat : la barbarie s'est partout accommodée du plein cintre romain, et c'est la civilisation qui, en s'avançant vers son but, a enfanté l'ogive.

Cet empire romain, dans lequel les barbares se sont violemment introduits, a maintenu, entre toutes les nations qu'ils ont plus tard formées, une solidarité indestructible; le christianisme, qui conspirait avec leurs naturels instincts pour perpétuer la civilisation de Rome, a ajouté parmi eux à cette unité des mœurs celle des croyances; en sorte que, lorsqu'on veut considérer d'un peu haut l'Europe moderne, et voir ce qu'il y a de réel sous les rivalités apparentes qui l'ont divisée, il faut reconnaître qu'elle compose une vaste société où tout est en commun depuis près de dix-huit siècles, et qui marche à travers une série de transformations harmonieuses vers une même fin. Aussi me semble-t-il désormais démontré que, pour prendre une juste idée de ce grand corps, il faut bien moins en examiner les membres séparément, qu'étudier les moments divers de sa croissance et les âges successifs de sa vie. C'est encore une des gloires du monde moderne qu'il soit plus important de considérer le développement des nations dans le temps que leur développement dans l'espace. Par le Christ, l'esprit humain a été affranchi de la matière; indépendant des variations de ce globe particulier, il tend vers la vie céleste par une suite d'évolutions dont il porte le principe en lui-même.

Au moment où l'autorité impériale et la foi chrétienne se rencontrèrent réunies dans la personne de Constantin, commence véritablement l'ère moderne. Alors, quoique ni ces Goths dont on a tant employé le nom, ni les autres barbares n'eussent encore couvert l'empire, la civilisation et les arts qui forment son cortége prirent ce caractère infini qui a duré pendant tout le cours du moyen âge. Les rhythmes que le polythéisme avait déduits de la considération de la beauté matérielle, tombèrent. L'architecture s'affranchit des ordres; la musique, des mesures; la versification, de la cadence. L'archi-

tecture brisa l'harmonie des rectangles consacrés, posa sur la colonne l'arcade libre du joug de l'architrave, et entra dans la voie de son développement indéterminé. La musique, réduite peu à peu au système des valeurs égales et des séries indéfinies, produisit le plain-chant; la versification, mettant aussi partout l'unité à la place de la diversité, substitua le compte des syllabes à celui des mètres, et enfanta ces proses de l'Église d'où devaient naître nos vers, si longtemps dénués de nombre. Cependant l'art nouveau, qui a cessé d'être antique en brisant l'ordonnance des rhythmes du polythéisme, continue à être romain, en conservant tout ce qui était propre à Rome, la ligne ronde, le ton grave, le style simple et austère.

Le nouvel art romain, qui se constitue à l'époque de Constantin, produit bientôt deux rejetons, un particulier aux Européens occidentaux, qu'on appelle latin; un particulier aux Européens orientaux, qu'on nomme ordinairement byzantin.

L'architecture latine n'est que l'architecture romaine elle-même affranchie des rhythmes; elle emploie, dans les monuments religieux, les nefs allongées des basiliques, leurs bas côtés très-larges, leurs plafonds en charpente; elle ne fait usage des coupoles que dans les édifices que cette forme peut couvrir tout entiers, par exemple, dans les baptistères et les rotondes. Elle n'a réellement de nouveau que le parti de jeter l'arcade sur la colonne. Elle a eu un développement très-limité; car elle ne s'est enracinée que dans les provinces occupées depuis longtemps par les Romains, et elle n'a pu s'y maintenir que pendant le IVe siècle, les barbares qui remplirent le Ve siècle de leurs invasions, et le VIe de leurs premiers établissements, ayant mis obstacle à ce qu'elle se propageât davantage dans sa pureté première.

Pour mieux indiquer les rapports intimes de l'architecture des Byzantins avec celle des Romains, je proposerai de donner à la première le nom de *romaïque*, qui a été conservé à la langue des mêmes peuples. L'architecture romaïque emprunte à la latine le principe fondamental de son plein cintre, dégagé du lieu des rhythmes antiques. Au lieu de l'appliquer aux longues basiliques, elle l'ajuste aux petits sanctuaires grecs, qui sont presque carrés, et dont les bas côtés ne sont que de courtes avances faites par les colonnes de la décoration intérieure; elle peut plus familièrement adapter la coupole à ces enceintes plus resserrées; plus tard, dans Sainte-Sophie, aux dimensions étendues des basiliques occidentales, elle osera, en raison

de cette habitude, marier les coupoles multipliées. Telle elle se montre à nous dans les primitives églises d'Athènes et de Misthra, sur lesquelles se porte aujourd'hui l'attention des archéologues, et dont un jeune architecte lyonnais, M. Couchaud, publie en ce moment les plans et les perspectives. Elle se constitua et parut avec toute sa gloire depuis le vᵉ jusqu'au viiiᵉ siècle, dans cet empire d'Orient qui fut, pendant tout ce temps d'agitation et d'obscurité, comme un refuge où les traditions du monde antique purent être plus particulièrement conservées; mais dans le voisinage de l'Asie, elle prit ce goût des formes symboliques, qui devint un des traits essentiels de son caractère.

L'empire et l'art des Romains se relevèrent en Occident avec Charlemagne, qui sembla imiter dans ses monuments le faste oriental de Constantin; après lui, les populations barbares, définitivement conquises à la civilisation de Rome, commencèrent à produire, dans les différents lieux où elles s'étaient assises, des ouvrages dans lesquels elles se ralliaient de leur mieux, et avec les différences de leur génie particulier, aux traditions antiques. Le grand mélange des races modernes était accompli. Avant Charlemagne, il y avait encore dans l'Occident des Romains qui pratiquaient un art latin; après lui, il n'y eut plus que des peuples romans cultivant un art roman. Le gouvernement avait passé du centre à la circonférence; établis dans les provinces de l'empire, les nouveaux souverains n'y trouvaient pas partout des palais dont ils pussent copier les basiliques; partout ils avaient sous les yeux des salles de thermes qui servirent de modèle à leurs architectes; de là vient que l'art roman substitua généralement les piliers carrés aux colonnes et les voûtes aux plafonds, qu'il multiplia les apsides, peut-être même qu'il consacra la forme de la croisée. Il eut des foyers distincts d'où procédèrent quelques diversités partielles. Au xᵉ siècle, il se développait simultanément dans la Lombardie, sur les bords du Rhin, dans la Saxe. Mais, dans les limites qui contiennent aujourd'hui la France, maîtresse autrefois de tous ces pays, c'est seulement lorsque les Normands se furent fixés, au xiᵉ siècle, qu'il éclate à la fois au nord, où il produit l'abbaye des Hommes de Caen; au midi, où il enfante Saint-Sernin de Toulouse, et Saint-Trophime d'Arles.

Pendant ce même temps, l'art romaïque s'avance de l'est à l'ouest, avec ses nefs courtes, toutes chargées de coupoles et accompagnées

de leurs bas côtés étroits ; il s'installe à Venise comme dans une succursale d'où il pénètre jusqu'au milieu de l'Auvergne et du Limousin. Tandis qu'il exclut l'art roman dans quelques contrées, en d'autres il s'unit avec lui. Il accomplit sa plus riche alliance sur les bords du Rhin. J'ai décrit ces cathédrales, dont le dôme de Mayence est l'exemplaire, et qui, dans leur longue nef, dans leurs apsides nombreuses et ornées, dans leurs deux coupoles opposées, dans leurs quatre tours, dans leur transept, dans leurs porches ouverts de toutes parts, offrent une des créations les plus magnifiques et les plus complexes du génie chrétien. Il me semble qu'elles présentent aussi le plus haut idéal de l'architecture religieuse des Allemands. Dans l'église latine, telle qu'ils la construisirent à Ratisbonne, dans l'église romane comme ils l'érigèrent à Naumbourg et à Wechselbourg, ils prirent en quelque sorte possession du plein cintre, et signalèrent leur initiation à la civilisation de Rome, mère commune des nations modernes. Mais ces cathédrales du Rhin, dans lesquelles ils unirent l'art romaïque à l'art roman, me paraissent émaner de l'acte de réflexion qu'ils firent sur eux-mêmes pour réserver, au milieu de leur adhésion au principe romain, un secret sentiment de leur origine particulière.

Par leur racine, les Germains plongeaient dans l'Orient ; ceux de leurs enfants chez qui la langue romaine n'a pu parvenir à dompter entièrement l'idiome natal, ont souvent montré, par la tournure et par les productions de leur esprit, combien ils tenaient encore à leur souche primitive. Comme les pays situés au delà de l'Indus, ceux qui sont placés au delà du Rhin semblent être devenus, dans le monde moderne, la patrie du panthéisme. La philosophie par laquelle Schelling vient de couronner toutes les spéculations métaphysiques de son pays, est-elle autre chose qu'un écho lointain et naturel du brahmanisme ? La France, au contraire, comme aussi la Perse autrefois, est la contrée où germent avec plus de force les croyances spiritualistes qui poussent à la lutte active et qui recommandent la vertu. S'il m'est permis de parler ainsi, l'élément infini du monde moderne palpite sourdement dans les entrailles de l'Allemagne, tandis qu'on en voit briller l'élément fini dans la raison et dans les œuvres de la France. De cette distinction, que je crois essentielle, a dû résulter une différence importante entre les monuments où les deux nations ont laissé la trace de leur premier épanouissement. Dans la série des développements qui leur sont communs, l'une a dû incliner plus à la magni-

ficence grave de l'art cintré et du style symbolique, l'autre à la grâce vive de l'art ogival et des formes naturelles qui l'accompagnent. Aussi chercherait-on vainement en France des édifices qui, pour la majesté et la richesse, approchent des dômes de Mayence, de Worms et de Spire ; et on ne saurait non plus trouver en Allemagne des édifices qui puissent lutter avec l'élégance et la mélancolie des cathédrales de Chartres, de Reims et d'Amiens.

Ainsi cette rivalité de l'Allemagne et de la France, que de part et d'autre on a cherché à envenimer dans ces derniers temps, se témoigne d'une manière éclatante dès les premiers temps du moyen âge dans les édifices des deux nations. Les mémoires de la Société des antiquaires de Normandie ont appris à l'Europe que c'est à partir de la fin du XIe siècle, pendant le cours du XIIe et dans la première moitié du XIIIe, que l'architecture ogivale s'est montrée et perfectionnée chez nous ; je crois avoir solidement établi que c'est précisément pendant la même époque que l'art romaïque s'est uni à l'art roman pour pousser, chez nos voisins, l'architecture cintrée près du point où Brunelleschi l'éleva au XVe siècle. Il faut remarquer, à l'éternel honneur de l'esprit humain, que le principe de l'art romaïque avait paru en Allemagne, et celui de l'art ogival en France, bien avant que l'influence des croisades ne pût se faire sentir dans ces deux contrées. Les visites que les deux nations firent à l'Orient dans cette grande époque ne servirent qu'à confirmer chacune d'elles dans son principe particulier, et à féconder les germes différents que leur sein nourrissait.

Dans l'admirable fusion de toutes les races qui s'est opérée sur son territoire, la France a apporté cette juste proportion de sang antique et de sang tudesque, qui était nécessaire pour qu'elle fût à la fois la gardienne fidèle de l'esprit antique, et la promotrice des libertés de l'esprit moderne. Quelle a été, au moyen âge, sa grandeur parmi toutes les nations occidentales, personne ne l'a encore dignement raconté. Par l'épée des Mérovingiens, par celle de Charlemagne, elle entretint d'un bout de l'Europe à l'autre, au milieu de la décadence des anciennes populations qui tombaient en pourriture, l'unité de domination instituée par les Romains ; quand l'ère héroïque fut passée, et que l'âge de la réflexion arriva, elle devint l'école par excellence de la chrétienté, et l'institutrice de Rome même qui tirait d'elle toute sa nourriture intellectuelle pour en communiquer les bienfaits

au reste du monde. C'est au milieu de cette civilisation, déjà pleine de gloire et de lumière, que l'art ogival s'est développé par un effort propre au génie moderne. De la France, qui commandait à la pensée des peuples, il se répandit, avec les idées de nos théologiens et avec l'éclat de nos armes, à l'encontre de l'art cintré qu'il fit peu à peu reculer devant lui. Mais voici la merveille de notre esprit : tout en brisant le cintre romain, nos architectes déployaient, dans l'ordonnance de la ligne nouvelle qu'ils créaient, plus de régularité et de véritable goût que les artistes allemands n'en montraient dans les monuments où ils étaient encore fidèles à la ligne antique. Dans les cathédrales du Rhin, la magnificence est en effet toute voisine du désordre. Pourquoi quatre tours, quand on ne peut mettre des cloches que dans une seule ou dans deux au plus? Pourquoi deux coupoles, lorsque l'église n'a qu'un point central au milieu de la croisée? Et celle des deux aspides qui contient le baptistère n'a-t-elle point l'inconvénient de prendre la place naturelle du frontispice? L'art ogival évita toutes ces superfluités ; il réduisit les tours, supprima les coupoles, inventa les portails, et fit à l'intérieur mille autres réformes qui ne l'empêchaient pas d'adapter à un plan plus sévère des détails plus ornés.

L'art ogival était ainsi constitué en France, à la fin du XIIe siècle. Au XIIIe, il pénétra en Allemagne ; de là, au XIVe, il descendit en Italie. Dans ces deux contrées, il trouva l'art du plein cintre trop solidement établi pour pouvoir jamais fournir une carrière bien brillante ; n'y rencontrant presque plus de place pour ses monuments, il se témoigna surtout par l'évolution inattendue qu'il y fit subir aux arts accessoires; il arracha la peinture aux mains des Byzantins, et créa, au nord et au midi des Alpes, les deux grandes écoles de Cologne et de Florence, d'où sont dérivées toutes celles qui ont fait la gloire des temps modernes.

La renaissance se propagea en sens inverse de la direction que l'art ogival avait suivie; comme autrefois l'art roman, elle marcha du midi vers le nord. Elle parut en Italie presque au même temps où l'ogive y arrivait. Elle compte parmi ses premiers élèves, Arnolfo di Lapo et Giotto, qu'on peut aussi considérer comme ayant ouvert dans leur pays cette seconde phase de l'art moderne à laquelle nous avons restreint le nom de gothique. Malgré les efforts que firent des esprits élevés comme Albrecht Duerer et Pierre Vischer pour la transporter

directement dans leur patrie, il fallut qu'elle passât par la France avant de pouvoir s'acclimater en Allemagne. C'est seulement dans les premières années du XVIIe siècle, que les Tudesques commencèrent à avoir le sentiment des ordres antiques; et les ruines du fameux château de Heidelberg construit à cette époque, disent assez quelle peine ils eurent à comprendre et à appliquer ce nouveau principe. Le caractère naturellement infini et indéterminé du génie allemand était un invincible obstacle à l'introduction de ces rhythmes grecs, qui venaient replacer l'art sous le joug d'une mesure finie et déterminée. Aussi fut-il nécessaire que la France, qui semblait faite tout exprès pour propager les rhythmes, les imposât au delà du Rhin par la voie du despotisme. La Prusse, création toute française, les mit sous la garde de sa monarchie; et, grâce au sentiment qui les lui avait fait accueillir, elle marcha à cette domination qu'elle est près d'atteindre en Allemagne. Car dans toutes les directions qu'embrasse l'esprit humain, l'infini semble avoir disparu de la terre; et, en attendant qu'il rejoigne son terme corrélatif, le fini est devenu l'exclusive condition de la société, de la pensée et du goût.

Cette révolution fondamentale, accomplie au sein même des catégories qui président à la marche de notre espèce, donne seule une explication satisfaisante de la renaissance. Que de fausses opinions n'a-t-on pas répandues de nos jours sur cette grande époque? Ces erreurs, après avoir blessé nos esprits, se traduisant en œuvres, commencent à offusquer nos yeux d'une manière intolérable. Je ne sais rien de pire que le faux goût qu'elles propagent. Ce qu'on entend vulgairement par renaissance ne sert qu'à autoriser le caprice et à donner carrière au désordre des imaginations les plus triviales et les plus obscures. La renaissance, au contraire, fut comme le réveil de l'ordre venant verser la lumière et l'harmonie sur les éléments confus d'un art sans mesure et sans règle. Ce soleil eut son aurore; quand sa clarté commença à pointer au milieu des ténèbres, on put jouir d'une de ces augustes sensations que donne l'aube des grandes révolutions, et qu'on ne retrouve plus à leur midi. L'esprit de l'homme se plaît à contempler l'enfantement des choses, à voir la vie se dégager des flancs du néant; mais, dans la renaissance, telle qu'on la comprend aujourd'hui, on n'estime que le chaos, au lieu de porter les yeux vers le rayon céleste qui le féconda.

Je n'ignore point cependant quelle valeur ont tous ces retours vers

l'art indéterminé du moyen âge ; ils peuvent conduire à corriger une erreur grave qui s'est glissée dans la constitution de l'art déterminé de la renaissance. Le plein cintre et l'ogive, qui ont abrité nos pères sous leurs arcades indéfinies, ont marqué deux époques essentielles de leur vie ; ces formes sont notre patrimoine ; notre génie ne sera satisfait que lorsqu'il les aura reconquises. Mais si elles sont vivement réclamées par notre piété et par nos besoins, ce sentiment des rhythmes définis que la renaissance a emprunté à l'antiquité n'est pas moins nécessaire à notre goût. Cependant comme la renaissance a repris directement la tradition des rhythmes rectilignes, qui ne sauraient mesurer les lignes courbes de l'architecture moderne, il semble naturel de conclure que la mission de l'art contemporain est de commencer la recherche des rhythmes curvilignes. Si cette tentative, sur laquelle la critique n'a rien à préjuger, pouvait jamais réussir, le plein cintre et l'ogive, rapprochés par des rapports certains, et mesurés par des ordres qui nous demeurent inconnus, deviendraient, dans la main de nos architectes, ce que le dorique et l'ionique étaient pour les architectes de la dernière époque grecque, des modulations susceptibles d'être fondues dans une modulation complexe et suprême. Alors aussi de ces rapports nouveaux et régulièrement déterminés naîtrait forcément un style analogue, qui rendrait à la sculpture et à la peinture leur majesté perdue, et qui, de proche en proche, répandrait le sentiment de l'ordre et de la beauté dans toutes les productions de notre société, livrée à l'anarchie du mauvais goût. Voilà ce que les architectes doivent méditer, et ce qu'eux seuls peuvent accomplir.

Cependant, c'est ici le lieu de marquer quelle salutaire influence exerceront sur ces travaux et sur le développement ultérieur de l'art, les écoles de peinture qui se sont établies de nos jours en Allemagne. En renouvelant les peintures byzantines et les peintures ogivales, elles ont rendu le double service de restituer les deux lignes essentielles de l'art moderne, et de montrer que le style des arts accessoires n'était autre chose que leur intime rapport avec l'art principal de l'architecture. Ce sont des résultats d'une valeur immense qu'on ne saurait payer par trop de respect. Après avoir tant fait, il reste, il est vrai, à ces écoles à faire plus encore. Il faut qu'elles se souviennent que l'âge où nous vivons occupe le troisième rang dans l'évolution totale de l'art moderne ; et que si, dans la troisième époque, on peut em-

ployer avec liberté les styles des deux époques précédentes, on doit aussi les assujettir aux formes riches et aux vivantes apparences qui la caractérisent particulièrement. La nature est l'idole de notre temps ; et les artistes condamnés par leur vocation même à diviniser les idolâtries de chaque siècle, doivent savoir se soumettre à celle du nôtre, alors même qu'ils ont la louable ambition de la corriger.

Les dernières études que je viens de faire sur l'architecture des peuples germaniques me permettraient de donner un autre conseil aux peintres allemands. S'il faut qu'au milieu de la communauté européenne chaque peuple inscrive pourtant sur ses œuvres le signe particulier de son caractère individuel, il est évident que les Tudesques ayant, dans les hautes époques de leur développement, insisté avec plus de ténacité sur la phase cintrée de l'art moderne, devront en rappeler de préférence la figure dans le style complexe qui sera l'expression de leur époque dernière. C'est une indication qu'il est facile de confirmer par d'illustres exemples. Parmi les peintres qui ont fait la gloire de l'Allemagne, deux seulement ont dessiné des figures conformes à la ligne ogivale : ce sont Meister Wilhelm de Cologne, et Hans Hemling de Bruges. Les autres maîtres, au contraire, ont un penchant unanime pour les dérivés de la ligne ronde ; à Cologne même, Meister Stéphan la reprend aux Byzantins ; Jean Van Eyck l'impose à ses élèves de Flandre et de Hollande ; Albrecht Duerer la ravive en Franconie, Lucas Kranach en Saxe; Holbein la transplante d'Allemagne en Angleterre ; enfin ; Rubens, cette personnification extrême des écoles allemandes, la fait admirer dans toutes les cours de l'Europe. Si nous examinons quel est le principe secret sur lequel sont conformées les œuvres de l'école française, nous trouverons au contraire que la ligne élancée est née, naturellement et presque à leur insu, sous la main de nos principaux maîtres. C'est elle que Jean Cousin dessinait partout ; c'est à elle qu'Eustache Lesueur doit en grande partie cette suavité qui lui a valu le surnom de Raphaël français ; c'est encore elle qui donne tant d'élégance aux peintures du Poussin, quoique le caractère de ce grand artiste le portât plus particulièrement aux représentations graves et aux formes rondes. Car ce qu'il y a chez nous de plus énergique et de plus pesant ne saurait être admis qu'avec quelque concession faite à la grâce ; et les beaux temples doriques de la Grèce, qui sont les modèles de la force pure, n'ont longtemps passé, aux yeux de nos compatriotes, que pour

les ouvrages barbares d'un goût non encore formé. Aussi, à qui me demanderait de préciser par des indications plus positives encore la route des deux écoles rivales, je répondrais que l'idéal des peintres allemands est dans les verrières rondes, chaudes, symboliques, que les Byzantins composaient au XIIIe siècle, et que l'idéal des peintres français est au contraire dans les vitraux ogivaux, clairs et de haut style naturel, que nos grands gothiques dessinaient au XIVe siècle. Ainsi l'originalité des peuples modernes se marque dès le principe, et se continue à travers la série de leurs transformations sans cependant déroger à l'unité sous laquelle Rome les a rangés. Ainsi la grande loi des trois époques de l'art nous sert à expliquer non-seulement les évolutions générales que subit le génie de toutes les sociétés, mais encore les différences qui distinguent le développement de chacune d'elles.

Cette loi, qui est la seule abstraction à laquelle j'ai donné place au milieu de ces études positives, contient une suite d'applications qui composeraient à la fois toute la théorie et toute l'histoire de l'art. Elle a été révélée par Denys d'Halicarnasse à Winckelmann et à M. Quatremère de Quincy, qui ont commencé à la vérifier sur les ouvrages de la Grèce. Ce serait l'ambition de ma vie de continuer la démonstration que ces esprits élevés ont entreprise, et de faire voir que si les Grecs ont mérité l'admiration du monde, c'est parce qu'ils ont offert l'abrégé le plus vif et le plus parfait qu'on connaisse encore des grands principes qui, sous des formes diverses, conduisent toutes les nations séparées et l'humanité entière. Mais pour unir autant qu'il est en moi les travaux que j'achève à ceux que je prépare, je veux fixer par quelques mots la formule qui pourra leur servir de base commune.

Soit qu'on admette, avec Platon, que l'homme trouve en lui-même les principes sur lesquels il guide sa pensée et sa vie, soit qu'on suppose, avec Condillac, qu'il forme ses idées générales avec le secours des sens et de la nature, on est obligé de convenir que dans le développement de son intelligence et de sa volonté, il procède du simple au composé. Toute la difficulté consiste à savoir si par simple il faut entendre la qualité de la partie ou celle du tout, et par composé la qualité de l'un ou celle du multiple. Mais cette distinction, qui est, en philosophie, la source de tous les partages d'opinion, ne saurait provoquer la moindre indécision lorsqu'il s'agit des monuments de l'art.

En effet, Condillac a lui-même reconnu, dans un de ses meilleurs traités, que, dans les œuvres du génie, les rapports simples étaient ceux qui constituaient le tout, et que les rapports composés étaient ceux qui regardaient les parties. On peut donc affirmer, sans crainte d'être démenti, que l'art, comme l'espèce humaine dont il est l'expression, procède du sentiment de l'ensemble au sentiment des détails.

Une fois cette loi admise, il est évident qu'il y a lieu de marquer d'abord dans le développement de l'art deux époques diverses, l'une qui commence, l'autre qui finit, l'une qui représente le sentiment de la totalité prise en elle-même, l'autre qui représente le sentiment des parties dont cette totalité est composée. Mais on ne tarde point aussi à s'apercevoir qu'il y a un passage forcé entre ces deux sentiments et les deux époques qu'ils distinguent. Ce passage se fait nécessairement lorsque l'esprit, sans cesser encore de considérer le tout dans son indivision formelle, y discerne cependant la forme de la pensée qu'elle enveloppe; dans ce moment, quoique la simplicité primitive n'ait pas encore disparu, cette simplicité cesse d'être spontanée pour être réfléchie, et, dans le retour qui se fait sur sa beauté, elle devient un objet particulier d'attrait et de séduction. Voilà pourquoi les œuvres produites dans ce moment intermédiaire ont toujours été comparées, pour leur élégance et leur goût, au principe féminin avec lequel elles ont en effet des rapports profonds. Comme lui, elles représentent pour ainsi dire le dédoublement du germe primitif, qui a été mâle tant qu'il s'est posé dans sa valeur entière, dans son énergie complète, et qui est devenu féminin dès l'instant où il ne s'est plus considéré que comme une forme et une matrice.

Voici donc les trois degrés essentiels, les trois époques fondamentales que doit parcourir l'art humain, et, au sein de cet art universel, chaque art particulier qui porte en lui une semence originale :

D'abord la donnée primitive elle-même se développe dans sa complexité, où sont confondus le but qu'elle remplit, l'idée qu'elle représente, la forme dont cette idée s'est développée.

Ensuite la forme totale de cette donnée se sépare et s'abstrait de la totalité elle-même des idées qu'elle représente et du but qu'elle remplit.

Enfin les détails de la forme se séparent à leur tour et s'abstraient, non-seulement de la totalité de la pensée qu'elles ramènent sous des combinaisons nouvelles, mais encore de la totalité de la forme elle-même qu'elles étendent et qu'elles diversifient.

Le premier de ces moments a pour principal attribut la force ; le second la suavité ; le troisième la richesse. Le premier donne à la forme qu'il enfante une figure ramassée, courte, trapue, angulaire ; le second, en développant cette figure, la rend svelte, mince, souvent fuyante ou sinueuse; le troisième, en écrivant au sein de cette figure tout ce qu'elle portait jusqu'alors d'une manière invisible, lui prête à la fois une stature haute et cambrée, des contours variés, un mouvement prononcé, une vie opulente. Denys d'Halicarnasse appelle le caractère qui résulte du premier moment, *austère* ; celui qui résulte du second, *agréable* ; celui qui résulte du troisième, *mêlé des deux*. On a depuis lors adopté pour le premier le mot de *sublime*, pour le second celui de *grâce*, pour le troisième celui de *beau*. Mais avant que les rhéteurs s'élevassent à ces notions abstraites de l'art, le peuple grec les avait définies par des symboles, à la fois plus brillants et plus profonds, qui en entretenaient partout le sentiment et qui en agrandissaient encore le sens. Les artistes qui ont représenté les trois Grâces comme trois sœurs pareilles les ont mal connues, et je voudrais en donner à ceux de notre époque des images plus fidèles et plus nobles.

La première de ces déesses a été élevée parmi les prêtres, sur les cimes augustes où planent les dieux. Tandis qu'elle parcourt les montagnes, et qu'elle affronte les neiges et les précipices pour aller puiser l'eau des fontaines sacrées, ses membres s'endurcissent, sa taille demeure courte et forte. Cependant en avançant en âge, elle s'initie aux mystères dans l'opisthodome du temple ; la méditation empreint sur ses traits le respect des dieux ; la piété y répand l'énergie qui n'abandonne jamais les âmes justes. Dans une attitude à la fois grave et hardie, elle pose le pied sur le tailloir du chapiteau dorique ; elle tient à la main la cithare à trois cordes; et, les yeux levés au ciel, elle attend que le dieu descende en elle et parle par sa bouche.

La seconde Grâce est née sur les rivages de la mer, où les héros sont descendus pour courir aux expéditions lointaines. Pendant qu'elle baigne dans les flots son corps souple et effilé comme celui des sirènes, les marchands étrangers apportent et étalent sur la rive les richesses des pays étrangers. A la vue de ce luxe inconnu, le sourire naïf de l'étonnement s'épanouit sur son innocent visage. Appuyée sur les volutes du chapiteau ionien, d'une main elle touche, avec surprise, la lyre à sept cordes; de l'autre, presque sans y penser, elle ajuste, dans

ses cheveux, un collier d'ambre, sa première parure. Dans toute sa personne élégante, élancée et flexible, respire une aménité accessible, et pourtant chaste, qui est le premier éveil de la volupté terrestre, et qui en laisse à peine pressentir les orages encore éloignés.

La troisième Grâce a été enfantée au milieu des villes, plus près des portiques des palais que du péristyle des temples, aux accords des instruments les plus divers et les plus retentissants; l'ardeur de sa nature s'annonce, sur sa figure enfantine, par ce sourire capricieux qui de la lèvre des faunes antiques a passé sur celle des Vierges du Corrége. A mesure qu'elle grandit et que son corps s'élève et s'affermit tout ensemble, ce sourire s'efface peu à peu sur sa bouche pour faire place à une expression à la fois plus véhémente et plus magnifique. Majestueuse comme une reine, superbement parée, foulant aux pieds les acanthes corinthiennes, attaquant avec le plectron d'ivoire la lyre à neuf cordes, elle donne le signal du concert impétueux des passions humaines.

Telles sont les heureuses déesses qui ont mené en cadence le cortége des arts de la Grèce; mais elles dominent le monde entier, et si elles ne se communiquent qu'à un petit nombre, elles règnent sur tous, et doivent être connues par tous. L'homme ne saurait rien concevoir de si subtil, ni de si grossier qui ne tombe sous leur empire; les parfums, les sons, les couleurs, les formes, les mouvements qui l'affectent ou qu'il reproduit, ne sont que les serviteurs de ces déesses; et les lettres, interprètes du pur esprit, leur sont soumises aussi bien que les arts, ornements du monde visible. Bien plus, elles étendent leur domaine même sur les œuvres de Dieu. Vous les avez rencontrées, amis, au milieu de la nature où vous vous êtes cachés. Des sommets âpres et glacés qui siégent dans l'orgueilleux silence de vos solitudes, des gorges étroites où le peuplier élancé croît au bord du petit ruisseau, des grandes vallées où les cités humaines brillent entre la magnificence des lacs et celle des montagnes, vous entendez leurs voix fraternelles s'unir et monter vers le Créateur. Écoutez avec religion le sublime concert qu'elles continuent jusqu'au sein de Dieu lui-même! Pénétrés de leurs ineffables mystères, pardonnez-moi, amis, l'indiscrétion du culte que je leur rends.

FIN.

SOMMAIRES

DU TROISIÈME ET DERNIER VOLUME.

HISTOIRE DE LA PEINTURE CHEZ LES NATIONS CHRÉTIENNES D'APRÈS LES TABLEAUX DES GALERIES DE COLOGNE, DE FRANCFORT, DE NUREMBERG, DE MUNICH, DE DRESDE ET DE BERLIN.

DU PRINCIPE DE L'ART ALLEMAND D'APRÈS LES MONUMENTS DES CERCLES DU RHIN, DU DANUBE, DE LA FRANCONIE ET DE LA SAXE.





